
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00380415 0







337A

17

*Taf. 1.*



Selbstbildnis (nach dem Stich von J. G. Prestel).

# JOHANN GEORG TRAUTMANN

## UND SEINE ZEITGENOSSEN

---



STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
173. HEFT.

# JOHANN GEORG TRAUTMANN
## UND SEINE ZEITGENOSSEN

NEBST EINER GESCHICHTE DER FRANKFURTER MALERZUNFT IM ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERT

VON

**RUDOLF BANGEL**

MIT 11 TAFELN



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1914



## *VORWORT.*

*Vorliegende Arbeit wurde in kürzerer Form als Dissertation eingereicht. Hinzugefügt sind: 1. Der Anhang, der einen Katalog des Trautmannschen Lebenswerkes, einen Auszug aus Frankfurter Auktionskatalogen und den Abdruck verschiedener, noch nicht veröffentlichter Archiv-Urkunden enthält; 2. die Abbildungstafeln, die ich zum Teil der Liebenswürdigkeit Frau Dr. Schubarts verdanke und die im übrigen mit Absicht dem Besitz eines einzigen Institutes (Frankfurter Gœthehaus und -Museum) entnommen sind, da dieses die Vielseitigkeit und zugleich auch die Qualität des Künstlers am besten repräsentiert.*

*Auch an dieser Stelle fühle ich mich verpflichtet, den beiden Herren Geh. Rat Thode und Prof. Karl Neumann, aber auch allen Herren der Frankfurter und auswärtigen Institute, die mir bei meiner Arbeit behilflich gewesen, herzlichsten Dank zu sagen.*

*Den Haag, Januar 1914.*



# INHALTSVERZEICHNIS.

---

## VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

# A. EINLEITUNG.

Der Name Trautmann ist der ganzen gebildeten Welt aus Dichtung und Wahrheit bekannt. Gœthe spricht an zwei Stellen seiner Selbstbiographie von den Beziehungen der Frankfurter Maler zu seiner Umgebung. Das erste Mal gelegentlich des Hausumbaues 1755, nach dessen Vollendung der Herr Rat bei den Künstlern Hirth, Trautmann, Schütz, Juncker und dem Darmstädter Seekatz mehrere Bilder bestellte, die er zur Ausschmückung des neuangelegten Gemäldekabinetts zu verwenden gedachte. Das zweite Mal im dritten Buch, das die Ereignisse während der französischen Okkupation in ausführlicher Schilderung behandelt.

Es war im siebenjährigen Krieg, in dem Preußen unter Friedrich dem Großen gegen halb Europa: Oestreich, das Deutsche Reich, Frankreich und Rußland kämpfte. Frankfurts Bedränger waren die Franzosen unter Marschall Broglie. Der Rat[1] gestattete ihnen auf ihr Begehren, da sie doch als Verbündete des Kaisers kamen, den Durchzug durch die Stadt. So sollte auch am 2. Januar 1759 wieder eine Heeresabteilung durchgeleitet werden. Man traute ihnen aber diesmal zuviel; statt wie verabredet, die Truppen bataillonsweise durchzu-

[1] Schultheiß war damals Joh. Wolfgang Textor, Vater der Frau Rat Gœthe.

führen, ließen die Franzosen eine größere Abteilung beisammen, und hinter dieser hatte sich eine zweite Truppe mit zusammengerollten Fahnen verborgen, die sich auch den Eintritt in die Stadt erzwang. Sie ersahen ihren Vorteil; nachdem sie Sachsenhausen, die Brücke und Fahrgasse passiert, überwältigten sie plötzlich die sie führenden Stadtsoldaten, besetzten die Konstablerwache, dann die Hauptwache und öffneten den Uebrigen die Tore. So war Frankfurt durch französischen Treubruch in fremder Gewalt.

Zwar rückten schon bald deutsche Truppen unter Herzog Ferdinand von Braunschweig heran; doch gelang es ihnen nicht, die Franzosen zu vertreiben. Es kam bei Bergen am Karfreitag, den 13. April, zur Schlacht, in der die Franzosen den Sieg errangen. Die Deutschen zogen sich zurück, und die Franzosen behaupteten die Stadt noch fast vier Jahre, bis zum Dezember 1762.

So sehr auch der Ausgang der Schlacht bei Bergen vom deutschen Standpunkt aus beklagt worden ist[1], so gereichte er dennoch Frankfurt zu augenblicklichem Vorteil. Abgesehen von den politischen und stragetischen Folgen, die eine französische Niederlage unweigerlich nach sich gezogen hätte, verdankte die Stadt der fremden Okkupation gar manche wohltätige Neuerung. So wurde die Bezeichnung der Straßen mit Schildern, die noch heute dem Kataster zugrunde liegende Numerierung der Häuser nach Quartieren (Littera und Numero) eingeführt, die bessere Pflasterung, die Reinigung der Gossen und Straßen, die regelmäßige Abfuhr des Straßenkehrichts, die Beleuchtung der Straßen durch Laternen, die Sicherheits- und Fremdenpolizei und das damit verbundene Meldeverfahren, die bessere Feuerlöschung, bessere sanitäre Einrichtungen sowohl in Bezug auf die Spitäler, als auch zur Bekämpfung der im

[1] Bekannt sind z. B. die Auseinandersetzungen des deutsch fühlenden Rat Gœthe mit dem französischen Königsleutnant Graf Thoranc aus Dichtung und Wahrheit, 3. Buch.

Gefolge eines Krieges unvermeidlichen Seuchen [1] » — alle diese Einrichtungen wurden während der französischen Besetzung teils ins Leben gerufen, teils verbessert.

Das größte Verdienst bei diesen umfangreichen Arbeiten darf der Königsleutnant Graf Thoranc für sich in Anspruch nehmen, «eine lange, hagere, ernste Gestalt, das Gesicht durch die Blattern sehr entstellt, mit schwarzen, feurigen Augen, und mit einem würdigen, zusammengenommenen Betragen, der, obgleich Militärperson, doch nur die Zivilvorfälle, die Streitigkeiten zwischen Soldaten und Bürgern, Schuldensachen und Händel zu schlichten hatte[2].» Thoranc begegnete bei seinen gut gemeinten Bestrebungen großem Widerstand bei der Frankfurter Bürgerschaft, die in ihm nur den Eindringling, den Störenfried ihrer komunalen- oder Geldgeschäfte erblickte. Die neusten Forschungen, insbesondere die Veröffentlichung Grotefends [1] haben indessen gezeigt, daß Thoranc der Weiterblickende gewesen, die Frankfurter Bürger aber die Rückständigen waren, die den althergebrachten Zopf nicht missen wollten.

Thoranc war im Hause des Rat Gœthe einquartiert. Er fand auf der Seite der Mutter Gœthes, wie der Kinder großes Entgegenkommen. Mit dem Vater konnte er sich jedoch niemals verstehen. Auch seine Freude an schönen Bildern brachte ihn dem Herzen des Herrn Rat, der doch selbst ein eifriger Verehrer und Förderer der bildenden Kunst gewesen, nicht näher.

Das Interesse an Gemälden bezeugte Thoranc gleich am ersten Abend seines Einzuges in dem Hause am Hirschgraben. «Man sprach von den verschiedenen Zimmern, welche teils abgegeben werden, teils der Familie verbleiben sollten, und als der Graf ein Gemäldezimmer [3] erwähnen hörte, so erbat er sich

---

[1] Der Königsleutnant Graf Thoranc in Frankfurt a. M. Aktenstücke, herausgegeben von Dr. H. Grotefend, Frankfurt a. M. 1904. S. VI.

[2] Gœthe, Dichtung und Wahrheit, Weimarer Ausgabe I, 132.

[3] Das Zimmer im II. Stock, das Rat Gœthe in den 50er Jahren durch Frankfurter Maler ausschmücken ließ; vergl. S. 1.

gleich, ob es schon Nacht war, mit Kerzen die Bilder wenigstens flüchtig zu besehen. Er hatte an diesen Dingen eine übergroße Freude, bezeigte sich gegen den ihn begleitenden Vater auf das verbindlichste, und als er vernahm, daß die meisten Künstler noch lebten, sich in Frankfurt und in der Nachbarschaft [1] aufhielten, so versicherte er, daß er nichts mehr wünschte, als sie baldigst kennen zu lernen und sie zu beschäftigen [2].»

Wirklich ließ er diese seine Aeußerung bald zur Wahrheit werden. Er beorderte sämtliche Maler zu sich, kaufte ihnen einige fertige Bilder ab und besprach mit ihnen in der hellen, zum Atelier umgewandelten Mansardenstube des jungen Gœthe die auszuführenden Aufträge.

Es waren die Maler: J. K. Seekatz aus Darmstadt, der Meister des Genrebildes, J. G. Trautmann, der Maler der Feuersbrünste und der biblischen Historien, der Landschafter Chr. G. Schütz der Aeltere, J. Juncker, der Schöpfer von Blumenstücken und stimmungsvollen Interieurs, W. F. Hirt, Landschafts- und Tiermaler und J. A. B. Nothnagel, der geschickte Dekorationsmaler [3].»

Es handelte sich nicht um einzelne Gemälde. Der Königsleutnant hatte den großen Plan gefaßt, die Wände des Hotels, das sein älterer Bruder, der Majoratsherr, eben in der Vaterstadt Grasse in der Provence sich erbaute, von oben bis unten mit Bildern zu schmücken. Landschaften aller Art, Genre-

---

[1] Hiermit ist Darmstadt, der Wohnort des Seekatz gemeint.

[2] Dichtung und Wahrheit, W. A. I, 133.

[3] Die nun folgende Zusammenstellung der Schicksale jener für den Grafen Thoranc gemalten Bilder sind den Aufsätzen Prof. Dr. Heuers über dieses Thema, z. T. wörtlich, entnommen: O. Heuer, Gœthe und die Königsleutnantsbilder, im Jahrb. d. Hochstifts zu Frankfurt a. M. Jahrg. 1907, S. 233—250. O. Heuer, die Frankfurter Kunst und Gœthe, in «Einzelforschungen über Kunst- und Altertumsgegenstände zu Frankfurt a. M. 1908», S. 155—159. O. Heuer, das Gemäldezimmer des Königsleutnants, im Feuilleton der Frankfurter Zeitung, v. 23. März 1907, I. Morgenblatt.

bilder, Blumen-, Frucht- und Tierstücke, historische Gemälde, Ernstes und Heiteres, Großes und Kleines entstand in rascher und bunter Folge. Vorwürfe wurden besprochen, Skizzen entworfen, das Ausgeführte wurde kritisiert, hier gelobt, dort getadelt, Gründe und Gegengründe wurden erwogen. Und in all dem Treiben mitten drin mit feurigstem Anteil der geniale Knabe Wolfgang, dessen geistige Reife seinen Jahren weit voraus war.

Er erzählt uns in seiner Selbstbiographie, wie er rasch lernte und lehrte, wie sein erfinderischer Sinn der Phantasie der Künstler zu Hülfe kam, wie er ihnen Winke gab, in Wort und Schrift Vorschläge machte, die sie gern befolgten, ja sogar, daß er ihnen in einer eigenen Denkschrift zwölf Entwürfe zu einem Zyklus von Bildern aus der Geschichte seines Lieblingshelden Josephs in Aegypten ausgearbeitet habe, von denen einige ausgeführt worden seien.

In seinen Weimarer Kunstsammlungen finden sich noch heute Skizzen zu Bildern, die damals für den Königsleutnant gemalt wurden. Wir dürfen daher sagen, daß alle diese Gemälde unter Gœthes Augen entstanden sind, keines ohne seinen Anteil und viele auf seine Anregungen. Sie tragen in sinniger Erfindung oft des Ganzen und oft der Einzelheiten den Stempel seines Geistes. Sie sind nicht allein Werke der Frankfurter Maler, sondern sie sind zugleich in gewissem Sinne Jugendwerke Gœthes.

Was aber ist aus ihnen geworden? Waren jene «Tapeten», wie Gœthe sie nennt, für alle Zeit verschollen? Das historische Interesse für die mit Gœthe im Zusammenhang stehenden Dinge erwachte naturgemäß erst geraume Zeit nach seinem Tode; auch in Frankfurt fehlte es lange. Gustav v. Lœper, der verdienstvolle Kommentator von Dichtung und Wahrheit war 1874 der Erste, der in der Provence auf die Suche nach den Bildern ging. Aber er ging in der Irre und erklärte, sie seien nicht zu finden. Dieses Ergebnis blieb 20 Jahre unbe-

stritten. Die Bilder galten als verloren, vielleicht hatten sie nur in Gœthes Dichtung und nicht in Wahrheit existiert.

Und doch hatte schon 1876 der bekannte Kunstfreund Martin Schubart, der Wahrheit in Gœthes Schilderung vertrauend und an ihn sich haltend, den gesamten Schatz der Gemälde in und bei Grasse entdeckt und bald auch einige der wichtigsten erworben und seiner Gemäldesammlung einverleibt. Aber die Welt erfuhr davon nichts. Im Besitze eines reichen Materials zur Geschichte des Königsleutnants selbst, wollte er seinen Fund erst mit einer ausführlichen Biographie desselben bekannt geben. Andere künstlerische Aufgaben verhinderten aber Jahrzente lang die Ausführung des Planes.

Inzwischen hatte Prof. Dr. Heuer, der Direktor des Frankfurter Gœthemuseums, in Vorbereitung der Gœthe-Ausstellung von 1895, unabhängig von Schubart, in Erfahrung gebracht, daß Thorancs Großneffe, Graf Sartoux, in Mouans bei Grasse eine größere Anzahl der Königsleutnantsbilder besitze. In zuvorkommender Weise ließ sich der Graf bereit finden, eine Auswahl zur Ausstellung zu übersenden. Schubart steuerte von den Seinigen bei. So konnten zum erstenmale elf der Thorancbilder im Gœthehause, wo sie fast anderthalb Jahrhunderte früher entstanden waren, der Betrachtung dargeboten werden, darunter drei Gemälde des auf Grund einer Denkschrift des jungen Gœthe entstandenen Josephszyklus[1] und zwei nächtliche Feuersbrünste[2] Trautmanns; ferner zwei Stilleben von Juncker, eine Landschaft von Schütz und drei Genrebilder von Seekatz[3].

---

[1] Und zwar waren es der «Getreideverkauf» (Bes. Dr. Schubart) «die Befreiung Josephs aus dem Kerker» (Bes. Graf Sartoux) und «Joseph erzählt seinen Traum» (Bes. Graf Sartoux). Dieses Letztere wurde in dem Katalog der Gœtheausstellung unter Nr. 302 irrtümlich als «Christus lehrend» aufgeführt.

[2] Noch heute im Besitze des Grafen Sartoux-Mouans.

[3] Vergl. Ausstellung 1895 Gœthe in seinen Beziehungen zu Frankfurt. Frankfurt a. M. 1895, S. 60.

Man sah mit Erstaunen, daß es sich nicht um sogenannte «Tapeten» handelte, sondern um meist hervorragende künstlerische Gemälde, die in dekorativer Weise zu Zimmerausstattungen vereinigt worden waren.

Ueber die Art dieser Vereinigung aber fehlte noch jede klare Vorstellung. Diese bahnte Schubarts Werk «Gœthes Königsleutnant» an, zu dessen Herausgabe er sich im folgenden Jahre (1896) entschloß[1]. Es brachte die vorzüglichen Reproduktionen des «Getreideverkaufs» und der von ihm erworbenen weiteren vier Josephsbilder[2], die ein Jahr später von ihm in hochherziger Weise dem Frankfurter Gœthe-Museum bei seiner Eröffnung zum Geschenk gemacht wurden. Auch diese Bilder ließen erkennen, daß es sich hier keineswegs um minderwertige, mehr handwerksmäßige Erzeugnisse handelte, sondern daß die Gemälde, wenn auch zum Teil in einer das übliche Format der Staffeleibilder weit überragenden Größe und mehr dekorativ gehalten, doch zu dem Besten gehörten, was die Frankfurter Maler jener Tage geleistet haben.

Der Bilderzyklus aus dem Leben Josephs, dessen Bedeutung Schubart sofort richtig eingeschätzt hatte, bietet uns jetzt auch den unanfechtbaren Beleg für die Wahrheit dessen, was Gœthe über seine Mitwirkung bei der Wahl der darzustellenden Gegenstände sagt.

Schubarts Buch brachte jedoch nicht nur Kunde von den Josephsbildern, sondern machte auch über das Schicksal der übrigen Bilder neue und überraschende Mitteilungen.

Wie Gœthe richtig angibt, ist die ganze Bildermasse ursprünglich in dem neu erbauten Hause des älteren Bruders, des Seigneur Albert de Thoranc zu Grasse in der Rue des

---

[1] Martin Schubart, François de Théas Comte de Thoranc, Gœthes Königsleutnant, München 1896.

[2] Außer dem «Getreideverkauf» waren es «der Verkauf Josephs», «die Brüder mit dem blutigen Rock», «Joseph gibt sich seinen Brüdern zu erkennen» und «Joseph bei der Frau Potiphars».

Dominicains, als Schmuck der Säle und Zimmer verwandt worden. Aus ihm hat dann der Königsleutnant einen großen Teil in sein 1774 erbautes kleines Hotel am Cours übernommen. Seine Erben haben später viele der Gemälde beim Verkauf des Hauses nach Thoranc und Mouans überführt, und nur e i n Salon blieb unangetastet im einstigen Wohnhause des Königsleutnants.

Man wußte nun, daß die Bilder sich jetzt an drei Orten befinden: zu Grasse in den beiden, früher im Besitz der Familie befindlichen, später an Freunde übergegangenen Häusern, hier an alter Stelle mehr oder weniger gut erhalten, und aus dem ursprünglichen Zusammenhang gelöst im Schlosse Mouans.

Die Erforschung der Bilder in ihrer ersten Anordnung blieb eine reizvolle Aufgabe, der sich der jüngst verstorbene Maler-Schriftsteller Donner-von Richter vor einigen Jahren mit unermüdlichem Eifer und schönstem Gelingen unterzogen hat. Das Ergebnis seines eingehenden Studiums in Grasse und Mouans hat er in dem Aufsatze «die Thorancbilder in der Provence und im Gœthe-Museum zu Frankfurt a. M.» niedergelegt, der 1904 im Jahrbuch des Hochstifts erschien. Die umfangreiche Studie bildet zugleich einen höchst wertvollen, kritischen Beitrag zur Geschichte der Frankfurter Kunst im 18. Jahrhundert. Donners scharfes Malerauge entdeckte manches, was Schubarts erster Betrachtung entgangen war, und er konnte dessen Mitteilungen in wichtigen Punkten berichtigen und vertiefen.

So fehlte denn nur noch die Anschauung der Originale selbst.

Auch diese ist jetzt für einen großen Teil der interessantesten Bilder ermöglicht, seit im Sommer 1906 das Gemäldezimmer aus dem Hause der Königsleutnants, der obenerwähnte unangetastet gebliebene Ecksalon, durch eine großartige Stiftung seiner Freunde und Gönner in den Besitz des Frankfurter Gœthe-Museums übergegangen ist.[1]

---

[1] Er befindet sich im Depot des Frankfurter Gœthehauses und soll in einem besonderen Raum des Museumsneubaues in der ursprünglichen Anordnung Aufstellung finden.

Er besteht aus 86 Einzel-Darstellungen. Seekatz, Schütz und Trautmann sind mit den hervorragendsten Arbeiten vertreten.

Neben den Monatsbildern auf zwölf schmalen Bahnen von Seekatz, neben zahlreichen kleineren Landschaften, Genrebildern und zierlichen Supraporten, sind vor allem drei Bilder von großen Dimensionen bemerkenswert: zwei Landschaften mit Staffage von Chr. Georg Schütz, die alle Vorzüge des Meisters zeigen, und der gewaltige «Brand von Troja» von Trautmann.

Diese Gemäldeserie gestattet uns jetzt mit Hinzuziehung der Josephsbilder einen weit klareren Einblick in die Kunst, aus welcher der junge Gœthe die ersten Anregungen schöpfte, als dies bisher der Fall war. Wir haben jetzt die künstlerische Umgebung, in der er aufwuchs, vor uns.

Wir werden auch heute noch sagen, es sind Epigonen, vielfach Nachahmer der Niederländer, die Frankfurter Maler der Mitte des 18. Jahrhunderts. Es sind keine Pfadfinder auf den so seltsam verschlungenen Wegen der Kunst. Rembrandts Vorbild macht sich vielfach geltend. Wie in den Radierungen Nothnagels, so erkennen wir auch in den Josephsbildern Trautmanns die wohlbekannten Gestalten, die charakteristischen Köpfe wieder.

Der verschwimmende Kontur, die bei aller Farbenpracht und Farbenfreudigkeit weichgedämpfte Beleuchtung weist auf den wolkenverschleierten Himmel der Niederlande hin. Auch in den Freilichtszenen Seekatzens, Trautmanns und Junckers spielt der Schein des traulich flackernden, nordischen Kaminfeuers. Dämmernde Schatten, weiches Zwielicht, die ganze behagliche Gemütlichkeit der alten Häuser und engen Gassen sind diesen Darstellungen eigen. Naiv und harmlos spricht aus ihrem Helldunkel die träumerische Stimmung des nordischen Märchens.

Aber die Kunst des Niederrheins hat auf ihrem Wege zum Oberland doch eine Wandlung erfahren. Am deutlichsten spricht sich das in den der Natur abgelauschten Rheinlandschaften von

Chr. Gg. Schütz aus. Ueber den von Bergen und Burgen umkränzten Strom spannt sich der sonnig heitere Himmel. Leicht ist die Luft, duftig die Ferne, lachend das gesegnete Gefilde. Hier ist das Rheinland ein fröhliches Weinland. Auch in den Genrebildern Seekatzens spricht sich das aus. Realistisch sind auch sie, aber das Häßliche und Plumpe ist vermieden. In munterem Reigen drehen sich die Paare um die Dorflinde, die betrunkenen Bauern fehlen. Die Kompositionen haben eine gewisse graziöse Leichtigkeit und schmiegen sich harmonisch der zierlichen Rokokoornamentik ein, die sie vielfach umrahmt. Im Historienbilde ist der Einfluß der französischen Schule nicht ganz zu verkennen.

Auch die Antike macht sich hie und da geltend. Malerische Tempelruinen, antikes Säulenwerk schmücken Schützens idyllische Landschaften, dienen Trautmann auf seinen Josephsbildern als Staffage, Motive, die auch in den Genrebildern gern und mit Geschick verwertet werden. So fehlt es dieser Frankfurter Epigonenkunst doch nicht an einer gewissen Selbständigkeit, sie hat ihr eigenes Gepräge, ihren bestimmten Lokalcharakter. Man sieht die Bilder dieser Periode noch heute gern, um so mehr, da ihre solide Technik die Jahrhunderte überdauert, und man freut sich an mancher künstlerisch hervorragenden Leistung.

Auf alle diese Vorzüge der früher so sehr verkannten Frankfurter Kunst wurde man durch die Entdeckung der Thorancbilder wieder aufmerksam. Vor allem hatte man in den Königsleutnantsbildern jetzt einen festen Anhaltspunkt für die Bestimmung auch anderer Gemälde der an ihnen beteiligten Künstler. Dabei war nicht selten die Beobachtung zu machen, daß, wie schon angedeutet, die für den französischen Grafen gemalten Bilder zu den besten gehörten, die die Frankfurter Meister des 18. Jahrhunderts geschaffen. Insbesondere war man über die Josephsbilder Trautmanns erstaunt, dem man eine solche Leistung bis dahin nicht zugetraut hätte. Daher wagte es auch der Entdecker, Schubart, nicht, diesen Zyklus in vollem Umfange

Trautmann zuzuschreiben, vielmehr glaubte er, daß dieser nur «in seinen Hauptbildern Trautmann angehöre, während die Flucht Josephs vor der Gattin des Potiphar mit Sicherheit für eine Arbeit Seekatzens zu erklären sei[1]».

Daß diese Sicherheit sich nicht auf feste Fundamente gründete, beweisen die Ausführungen Donner-v. Richters im Jahrbuch des Hochstifts. Hiernach ist sowohl das Potipharbild, wie auch alle übrigen sechs Arbeiten Trautmann zuzuschreiben. Donner begründet diese seine Ansicht durch eingehende Darlegungen der künstlerischen Eigenarten Trautmanns, durch Vergleiche von dessen bekannten Gemälden in Museen mit den einzelnen Josephsbildern, führt dabei alle Momente an, die f ü r j e n e n Maler, aber g e g e n Seekatz sprechen und kommt am Ende zu dem obenerwähnten Ergebnis, daß der ganze Zyklus von Trautmann ausgeführt sei.

Diese Behauptung blieb bis heute unerörtert und galt daher unbestritten. Indessen sollte man sich bei der Wichtigkeit der ganzen Frage nicht mit diesen, zwar eingehenden aber nicht erschöpfenden, Untersuchungen eines einzelnen Forschers begnügen, vielmehr unter Berücksichtigung des ganzen Entwicklungsganges Trautmanns und unter Hinzuziehung auch seiner übrigen Arbeiten jenen Josephszyklus noch einmal betrachten. Danach wäre festzustellen, ob ihm die sieben Arbeiten zu Recht zugeschrieben worden, oder ob sie eine Schöpfung des Seekatz sind.

Die Lösung dieser Aufgabe soll ein Hauptgegenstand der folgenden Betrachtung sein. Daneben wird aber auch die Persönlichkeit des Künstlers, mit dem wir uns beschäftigen wollen, sein künstlerisches Wirken und Streben unser Interesse erwecken. Er war eng verknüpft mit dem Kunstleben und dem Innungswesen seiner zweiten Heimatstadt, deshalb wird ein Blick auf seinen Lebensgang auch eine wertvolle Bereicherung

---

[1] Schubart, Gœthes Königsleutnant, München 1896, S. 140.

der Frankfurter Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert zur Folge haben. Johann Georg Trautmann war einer der bedeutendsten der um die Mitte des 18. Jahrhunderts in der Mainmetropole lebenden Künstlern. Die geringe Beachtung, die er bisher in der Literatur gefunden, kann nicht darauf zurückgeführt werden, daß man bei ihm einen Mangel an künstlerischer Kraft voraussetzte, sie erklärt sich vielmehr aus fehlendem Interesse, das erst nach der Entdeckung der Thorancbilder allmählich für die im Gœthehause tätig gewesenen Maler erwachte. Im Hinblick darauf sei als erster der «Gœthemaler» Johann Georg Trautmann einer Betrachtung unterzogen.

---

# B. BIOGRAPHISCHES.

## I. TRAUTMANNS JUGEND UND LEHRJAHRE IN ZWEIBRÜCKEN 1713—1732.

Durch den Frieden von Ryswyk (1697), der den Abschluß des langjährigen dritten verheerenden Krieges mit Ludwig XIV. bildete, war das Herzogtum Zweibrücken, nach langer Fremdherrschaft wieder an sein erbberechtigtes Regentenhaus zurückgekommen. Infolge der Reunionskriege von Frankreich in Besitz genommen, hatte es unter dem Drucke der fortdauernden französischen Besetzung aufs Schwerste zu leiden gehabt. Mit großer Erleichterung und Freude wurde daher von seiten der Bürgerschaft der Friede begrüßt, durch dessen 9. Artikel «der Krone Schweden ihr angestammtes Herzogtum frei, ganz und mit allen Rechten, welche die königlichen Vorfahren, die Herzöge von Zweibrücken, gehabt, zurückgegeben werden sollte[1]». Karl XII. trat am 29. November 1697 seine Regierung an und wurde am 14. Dezember darauf zu Stockholm feierlich gekrönt. Dadurch ward dieser ruhmvolle schwedische König, der nachmalige nordische Kriegsheld, Herzog des Zweibrücker Landes, welches er indessen nie gesehen hat.

---

[1] L. Molitor, Geschichte von Zweibrücken, Zweibrücken 1885, S. 359.

Zur Regierung des Fürstentums wurde eine Statthalterschaft aus herzoglichen Räten gebildet, an deren Spitze der schwedische Graf von Oxenstierna stand. Dieser faßte als seine Hauptaufgabe die Wiederherstellung der zerstörten Gebäulichkeiten in der Stadt, die Förderung des Ackerbaues und der Gewerbe, sowie die Hebung des Schul- und Kirchenwesens ins Auge, so daß allmählich eine Besserung der bisherigen traurigen Zustände eintrat.

Johann Georg Trautmann, geboren am 23. Oktober 1713 in der Residenzstadt Zweibrücken, hatte das Glück, in dieser Zeit des allgemeinen Aufschwungs das Licht der Welt zu erblicken. Er war der jüngste Sohn des Sattlers Bartholomäus Trautmann, welcher im Jahre 1691 Maria Margareta Wahn, die Tochter eines Schmieds geheiratet und mit ihr bis 1713 acht Söhne und eine Tochter gezeugt hatte[1].

Ueber die Jugend Johann Georgs wissen wir wenig. An archivalischen Mitteilungen über seine Person selbst war nichts zu ermitteln; nur von dem Vater ist aus den Schatzungsbüchern[2] bekannt, wieviel dessen jährliche Steuerabgaben betrugen. Er hatte im Jahre

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 1707 | 4 Gulden | 12 | Kreuzer | |
| 1712—19 | 3 » | 14 | » | |
| 1725 | | 300 | » | Nahrungsgeld |
| und 1735 | | 150 | » | Nahrungsgeld |

zu entrichten. Die erstgenannte Summe würde einem Vermögen bezw. Einkommen von ungefähr 600 Gulden entsprechen, das sich, nach den weiteren Steuersätzen zu urteilen, mit den Jahren verringerte. Doch ist in dieser Hinsicht ein Rückschluß nicht leicht zu ziehen, da in Zweibrücken bis zum Jahre 1758 keine förmlichen Schatzungen erfolgten, vielmehr alljährlich nur eine auf bestimmte Zeit eingeführte Abgabe entrichtet werden

[1] Kirchenbücher von 1691—1713 auf der Bürgermeisterei Zweibrücken.
[2] Ebenda.

mußte [1], wie wir es auch bei den Auflagen des Bartholomäus Trautmann oben bestätigt finden.

Die Familie Trautmann in Zweibrücken muß eine weit verzweigte gewesen sein, denn der Name erscheint in pfälzischen Urkunden häufig. So waren, um ein Beispiel anzuführen, vom Jahre 1687 an bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts mit nur kurzen Unterbrechungen zehn Bürgermeister Trautmann im Amte [2]. Ob sich unter diesen nahe Verwandte Johann Georgs befunden haben, konnte nicht ermittelt werden, ist jedoch nicht unmöglich. Denn die Vornamen des Bürgermeisters von 1730, Joh. Peter, stimmen auffälliger Weise mit denen des ältesten Sohnes Joh. Georgs, des 1745 geborenen Joh. Peter überein. Ein Bruder Trautmanns trug nicht diese Vornamen, auch sein Großvater väterlicherseits, der Bürger und Bäcker Nikolaus Trautmann [3], kann, abgesehen von der Alterslast, nicht für das Bürgermeisteramt in Frage kommen.

Sattler, Schmiede, Bäcker! Diese Berufe übten die nächsten Verwandten Johann Georgs aus, die auf diese Weise der engeren Sippe das Gepräge einer Handwerkerfamilie gaben. Daher war es kein Wunder, daß Barthel Trautmann seinen Jüngsten ebenfalls ein ordentliches Handwerk erlernen lassen wollte.

Die Quelle hierfür ist H. S. Hüsgens, des trefflichen Frankfurter Kunstkritikers, Biographie von Trautmann, die er zunächst in seinen «Nachrichten von Frankfurter Künstlern und Kunstsachen» im Jahre 1780 veröffentlichte und dann zehn Jahre später in seinem «Artistischen Magazin» noch einmal unverändert abdruckte [4]. Man darf den Angaben Hüsgens über

[1] Molitor, a. a. O., S. 431.

[2] Molitor, Das bürgerliche Leben und die städtische Verfassung Zweibrückens zur Regierungszeit der älteren Herzoge aus Pfalzbayerischem Geschlechte. Zweibrücken.

[3] Kirchenbuch von 1691 auf der Bürgermeisterei Zweibrücken.

[4] H. S. Hüsgen, Nachrichten etc. Frankfurt a. M. 1780, S. 169 ff. Hüsgen, Art. Magazin, Frankfurt a. M. 1790, S. 347 ff.

Trautmann insofern einigen Glauben schenken, als der Verfasser bei der Zusammenstellung seiner Bücher durch Joh. Peter Trautmann jun., den Sohn Joh. Georgs, unterstützt wurde, und dieser über die Lebensdaten seines Vaters wohl ziemlich genau unterrichtet gewesen sein wird[1].

Eine zweite Biographie über Trautmann, die die Hüsgensche an Ausführlichkeit übertrifft, hat den Frankfurter Senator und Syndikus Dr. Friedrich Gwinner zum Verfasser und erschien in seinem Buche über Kunst und Künstler in Frankfurt[2]. Sie bringt aber nicht sehr viel neues, weil Gwinner sich eng an Hüsgen anlehnt und zur Bestätigung oder Erweiterung des Materials nur die Frankfurter Kirchen- und Bürgerbücher, sowie einige wenige urkundliche Dokumente benutzt hat.

Alle übrigen Künstlerbiographen verwenden diese beiden Lebensabrisse.

Hüsgen schildert die Jugend Joh. Georgs wie folgt:

> «Ist 1713 in Zweybrücken gebohren. und wurde anfänglich von seinem Vater zu ganz was anders als der Mahlerey bestimmt; allein die natürliche Neigung des Sohns ließ sich nicht irre machen. Er benutzte alle nur mögliche Gelegenheit und zeichnete auf jedes Blättgen Papier, das er habhaft werden konnte; wodurch der Vater endlich genöthiget wurde, einzuwilligen, und des Sohns Schicksal freyen Lauf zu lassen. Man that ihn darauf bey Ferdinand Friedrich Bellon, Herzogl. Zweybrückischer Hofmahler, in die Lehr. Da er aber nach Verlauf einiger Jahre seinen Meister an Geschicklichkeit weit übertraf und dessen Unterricht nicht mehr brauchte, so begab er sich eine geraume Zeit hierher (d. h. nach Frankfurt) zum alten Schlegel[3]».

---

[1] Hüsgen. Nachrichten, S. 173 Anm.

[2] Erschienen: Frankfurt a. M. 1862.

[3] Hüsgen, Nachrichten, S. 170. — Art. Magazin, S. 347.

Gwinner fügt noch hinzu:

«Der noch vorhandene Lehrbrief beurkundet, daß Trautmann vom 1. Januar 1729 bis zum 31. Dezember 1732, also vier Jahre, Bellons Unterricht mit gutem Erfolg genoß[1]».

Die Mitteilung des Lehrbriefs, der heute verloren ist[2], entschädigt in mancher Hinsicht für das Fehlen von sonstigen Nachrichten über Trautmanns Jugend.

Joh. Georg kam hiernach mit etwas mehr als fünfzehn Jahren in die Lehre. Durch die Urkunde wird auch die Angabe Hüsgens bestätigt, daß Trautmann von seiner Lehrzeit sehr viel Nutzen zog, so daß er seinen Meister, wie Hüsgen sagt, bald an Geschicklichkeit weit übertraf. Dies läßt aber auch einen Schluß auf die Kunst Bellons zu, der wohl nicht mehr als ein Dekorations- oder Tapetenmaler war, wie es auch Trautmann bis in die Mitte der vierziger Jahre gewesen. Und endlich kann ermittelt werden, als wessen Hofmaler Ferd. Friedr. Bellon in Zweibrücken gearbeitet hat. Dies ist um so interessanter, da weder aus literarischen Angaben noch an maßgebenden Stellen etwas über diesen Künstler Bellon in Erfahrung zu bringen war. Selbst nicht in Zweibrücken, wo sich keiner der Forscher, die sich mit der Geschichte ihrer Vaterstadt beschäftigen, entsinnen konnte, jemals den Namen dieses Malers gehört oder gelesen zu haben. Das Gleiche war in München, der Zentralstelle für bayrische Kunst- und Geschichtsforschung, der Fall[3].

Wir stehen am Ende der zwanziger und am Anfang der dreißiger Jahre.

Karl XII., der König von Schweden und Herzog von Zweibrücken, der, wie wir gesehen, durch den Frieden von Rys-

---

[1] Gwinner, a. a. O., S. 285.

[2] Weder in den Archiven von Frankfurt, Zweibrücken, München, Karlsruhe, Mannheim, Worms, Speyer, noch auch in Privatbesitz aufzufinden.

[3] Auch Thieme und Becker erwähnen ihn nicht in ihrem neuen Künstlerlexikon.

wyk das Herzogtum als erbberechtigten Besitz wiedererlangt hatte, und der trotz seiner zunächst glorreichen, später weniger glücklichen Kriege der Zweibrücker Residenzstadt dauernd gedacht und ihr manche Vorteile und Vergünstigungen hatte zuteil werden lassen, war im Jahre 1718 bereits gestorben. Bekannt ist dessen Verehrung für den Polenkönig Stanislaus Leszcinsky und die Unterstützung, welche er diesem Fürsten gewährte. Er übertrug ihm, als diesen das Schicksal gar grausam mitgenommen, sämtliche Einkünfte des Herzogtums Zweibrücken zum Unterhalte für sich und seine Familie und hieß ihn nach Zweibrücken gehen, wo er als Fürst leben könne und von seinen dortigen Untertanen als König von Polen geehrt werden sollte [1]. Stanislaus trug kein Bedenken, dieses Geschenk seines königlichen Freundes anzunehmen und nahm 1714 seinen Aufenthalt in der schönen Residenzstadt des Zweibrücker Landes.

Ein zeitgenössischer Schriftsteller gibt folgende Schilderung von der Person des äußerst leutseligen und freundlichen Polenkönigs:

> «Er redete gut lateinisch, deutsch und französisch ging öffentlich über die Gassen zu Fuße, trug einen blauen Rock nebst einer blonden Perruque. An Füßen aber hatte er beständig Stieffeln; wobei er fleißig Toback rauchte [2]».

Wenn der junge Johann Georg, der in der Zeit der Anwesenheit des Königs noch ein ganz kleiner Bursche gewesen, irgendwelche Erinnerung an diesen bewahrt hat, so wird sie sich wohl mit der obigen Schilderung von der Person des Stanislaus so ziemlich decken. Und in diesem Falle dürfen wir die Gestalten des Königs und seiner Hofleute als die ersten Anregungen zu Trautmanns späteren Leistungen in diesem Genre ansprechen, wie Polen-, Juden- und Türkenköpfe.

---

[1] Molitor, Geschichte von Zweibrücken, S. 368.

[2] Merkwürdigstes Leben des Königs Stanislai vom M. R. Frankfurt und Leipzig 1736, S. 458.

Der plötzliche Tod Karls XII. veranlaßte Stanislaus, die Residenz zu verlassen, in der er über ein halbes Jahrzehnt gelebt hatte, da er dem Nachfolger des Herzogs, dem Pfalzgrafen Gustav Samuel Leopold nicht zur Last fallen wollte.

Dieser mit trefflichen Naturanlagen und einem edlen Charakter ausgestattete Fürst regierte bis zu dem Jahre 1731, war es also, der F. F. Bellon den Hofmalertitel verliehen hatte. Er machte sich die blühenden und geordneten Zustände, in denen sich die Finanzen des Landes damals befanden, zu Nutze, indem er eine große Anzahl von beträchtlichen, kostspieligen Bauten und Verschönerungen anordnete und ausführte. In einigen dieser neuen oder restaurierten Gebäude mag der Dekorateur Bellon malerisch tätig gewesen sein, auch sonst für den Hof gearbeitet haben, daß er dadurch zu der erwähnten Auszeichnung gelangte.

In den Jahren 1720—25 entstand das neue Residenzschloß in Zweibrücken, der heutige Justizpalast. Eine weitere Schöpfung des Herzogs war die Erbauung der Gustavsburg bei Jägersburg im Jahre 1721. Ebenda errichtete er auch eine Kapelle zu Ehren des hl. Hubertus. Für die Stadt Zweibrücken selbst besonders wichtig war die Aufführung von zwei großen Kasernen, die in den Jahren 1727—29 und 1731—32 vollendet wurden[1]. Hat Bellon auch bei diesen Gebäuden an der Ausschmückung einen Teil der Arbeit zu leisten gehabt, dann ist es nicht ausgeschlossen, daß er auch seinen jungen Lehrling Trautmann zuzog, der dadurch in die Geheimnisse der Dekorations- und Tapetenmalerei praktisch eingeführt wurde.

Wie die Bilder ausgesehen, die er in dem Atelier seines Meisters anfertigte, und ob er überhaupt schon welche malte oder nur im Dekorieren und Ausstaffieren von Tapetenleinwand sich üben durfte, all das ist bei dem gänzlichen Mangel von erhaltenem Material nicht ersichtlich. Ob Bellon, wie es die

[1] Molitor, a. a. O., S. 401 ff.

Schreibweise seines Namens vermuten lassen könnte, französischem Geschmack und französischer Technik huldigte, ist nicht unmöglich, jedoch auch nicht mit Bestimmtheit zu behaupten, denn man kennt von ihm ebensowenig ein Gemälde, wie ein solches aus Trautmanns erster Periode. Es ist für dessen Entwicklung auch völlig ohne Belang, welcher Art der Unterricht gewesen, den er bei Bellon genoß, war er doch in der ersten Zeit seiner Malerlaufbahn nichts weiter als ein Tapetenmaler. Es handelte sich in der Lehre für ihn hauptsächlich darum, daß er mit Farben, Pinsel und Leinwand umzugehen lernte, und das wird ihm sicherlich Bellon zu beiderseitigen Befriedigung beigebracht haben. Wir vermuten das Ergebnis der Atelierarbeit nicht nur, sondern wissen es doch, daß er seine Lehrzeit «mit gutem Erfolg» absolvierte.

Trautmann hatte, wenn ihn seine Neigungen dazu trieben, in seiner Vaterstadt reichlich Gelegenheit, Bilder niederländischer Meister zu studieren. Die Zweibrücker Galerie, die sich heute in der Münchener Pinakothek [1] befindet, war wegen ihres Reichtums an Holländern und Vlamen bekannt. Zwar wurde sie erst in den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts gegründet, jedoch waren die hauptsächlichsten Bilder, aus denen sie sich später zusammensetzte, schon im Anfange des Jahrhunderts in der Stadt, da sie die Zierden der pfalzgräflichen und manch bürgerlicher Privatsammlung bildeten [2]. Der Hofmaler Bellon wird seinem Schüler die fürstliche Galerie sicherlich zugänglich gemacht haben, und welch große Anzahl von guten niederländischen Bildern sich dort seinem Auge offenbarten, davon legt noch heute die Münchener Galerie und deren Katalog umfangreiches Zeugnis

---

[1] Die Galerie gelangte nach München 1791 bei dem Tode Karl Theodors von Mannheim aus, wohin sie während der französischen Revolution der Sicherheit wegen gebracht worden war.

[2] Freundliche Mitteilung des Herrn Dr. Gräff, München. Viele Privatsammlungen werden damals in Zweibrücken nicht gewesen sein, denn man zählte 1719 nur 329 Familien.

ab. Neben mehreren Genre- und Sittenbildern von Ostade, Jan Steen, Brouwer und Teniers, einigen biblischen Historien der Rembrandtschüler und -Nachahmer Lievens, de Porter, Govaert Flinck und Jakob de Wet ist auch der Meister Rembrandt selbst mit seinem bekannten «Brustbild eines graubärtigen Türken» mit reichem Turban und goldgesticktem Mantel, vertreten, der auf Trautmann, wenn er ihn gesehen hat, den nachhaltigsten Eindruck gemacht haben muß. Er hätte hier zum ersten Male den Rembrandt der Frühzeit kennen gelernt, von dem er später noch andere Werke sehen sollte.

Oben wurden schon kurz die Worte mitgeteilt, mit denen Hüsgen in seiner Biographie, anschließend an den Bellonschen Unterricht, die weiteren Schicksale des jungen, nun 19jährigen Trautmann, schildert; er sagt da: « . . . so begab er sich eine geraume Zeit hierher (nach Frankfurt) zum alten Schlegel . . .» ohne also von einer vorher noch bei irgend einem andern Künstler vollzogenen Lehr- oder Gesellenzeit zu sprechen.

Auch Gwinner übernimmt diese Stelle ohne Aenderung, fügt nur hinzu, daß Trautmann bei Johann Hugo Schlegel «mehrere Jahre beschäftigt»[1] gewesen sei.

Daher überrascht eine Angabe, die Joh. Chr. Mannlich, der erste Direktor der vereinigten bayrischen Museen, in seiner «Beschreibung der Churpfälzisch-Bayrischen Gemäldesammlungen zu München und zu Schleißheim»[2] in folgender kurzen biographischen Notiz über Joh. Gg. Trautmann bringt:

> «Gebohren zu Zweybrücken um 1725. Konrad Mannlich war sein Lehrer. Er ließ sich zu Frankfurt a. M. nieder und mahlte Gesellschafts- und Nachtstücke, Feuersbrünste und dgl. Er starb daselbst 1769.»

---

[1] Gwinner, a. a. O., S. 285.
[2] Zwei Bände. Erschienen: München 1805 und 1810.

In der Auslassung Mannlichs interessiert neben dem ungenau bezeichneten Geburtsdatum vor allem die Bemerkung: «Konrad Mannlich war sein Lehrer», die auf ihre Richtigkeit zu prüfen sein wird.

Man stünde ihr auf den ersten Blick sympathischer gegenüber, wenn Mannlich das Geburtsdatum nicht gar so verschieden von dem tatsächlichen angegeben hätte. Aber daß er in den weitgehenden Begriff «um 1725» auch das Jahr 1713 hätte einschließen wollen, ist wohl kaum denkbar. Im Gegenteil, es ließe sich ein ganz harmonisches Bild zusammenstellen, wenn Trautmanns Geburt in die Mitte der zwanziger Jahre gefallen wäre. In diesem Falle hätte er das fünfzehnte Lebensjahr im Jahre 1740 erreicht und eine Lehrzeit bei Konrad Mannlich wäre dann kein unlogischer Schluß; denn dieser kam bereits 1734 mit der Verlegung des Pfalzgräflichen Hoflagers nach Zweibrücken, während er vorher als Hofmaler bei Christian III., dem Nachfolger Gust. Samuels, in Rappoltsweiler tätig gewesen war.

J. C. Mannlich ging bei seiner Behauptung anscheinend von der für seinen Standpunkt sehr richtigen Erwägung aus, daß ein junger, talentierter, in Zweibrücken wohnhafter Kunstjünger sicherlich nicht versäumt haben wird, bei seinem Vater zu lernen, welcher in den dreißiger Jahren der bedeutendste Lehrer in der Residenzstadt gewesen.

Um indessen ganz sicher zu gehen, soll die Notiz auch noch von einem andern Gesichtspunkte aus betrachtet werden. Wir nehmen an, daß der 1713 geborene Trautmann tatsächlich bei Mannlich gearbeitet habe, sei es nun vor 1734 in dessen Atelier in Rappoltsweiler, sei es nach dem genannten Jahre in Zweibrücken selbst. Es wäre dann die Frage, wann diese Lehrzeit am passendsten in den Entwicklungsgang Johann Georgs einzureihen wäre.

In Anbetracht der Jugend sind die Jahre vor 1729 außer Acht zu lassen. Bis 1732 war er bei Bellon beschäftigt, also kommen erst die Jahre von 1733 an in Frage.

Zur weiteren Untersuchung sind wir gezwungen, den Ereignissen in Trautmanns Leben etwas vorzugreifen. Wie oben erwähnt, kam er nach Hüsgens Schilderung in die Werkstatt des Hugo Schlegel nach Frankfurt. Schlegel starb bereits am 26. September 1737. Aus Gründen, die wir später erörtern werden, dürfen wir die sichere Behauptung aussprechen, daß Trautmann schon im August 1736 dessen Atelier wieder verlassen hat, um eine Gehilfenstelle anzunehmen. Berechnen wir nun seine Gesellenzeit bei Schlegel auf drei Jahre, wie sie von der Zunft vorgeschrieben waren, und wobei wir Gwinners Worten «mehrere Jahre» Beachtung schenken, so ergibt sich als Zeit seines Eintritts der August des Jahres 1733. Am 31. Dezember trat er nachgewiesenermaßen in Zweibrücken aus dem Atelier Bellons aus, und acht Monate später ist er bereits in der Werkstatt Schlegels in Frankfurt a. M. Verwendet man diese spärliche Zwischenzeit für einen kurzen Aufenthalt in der Heimat und für die Dauer der Wanderschaft, so ergibt sich ein völlig abgeschlossenes, lückenloses Bild von Trautmanns Lehr- und Gesellenjahren, ohne daß dabei ein Verweilen in Konrad Mannlichs Atelier herangezogen werden müßte.

Die Angabe Mannlichs darf daher wohl als irrtümlich bezeichnet werden, Trautmann hat nie in der Werkstatt Konrad Mannlichs gearbeitet, trat vielmehr gleich nach seiner Zweibrücker Lehrzeit als Geselle bei dem Frankfurter Maler Hugo Schlegel ein.

## II. GESELLENJAHRE IN FRANKFURT.
### 1733—1740.

In Frankfurt fehlte es, wie in allen anderen Städten Deutschlands, im 18. Jahrhundert an einer starken, kraftvollen Persönlichkeit, die bahnbrechend und befruchtend auf die stark im Rückgange befindliche Malerei hätte einwirken können. Das

Virtuosentum, der Einfluß fremder Schulen, der italienischen, der französischen, vor allem der niederländischen, machten sich breit, und man begnügte sich mit Künstlern zweiten und dritten Ranges, da man nach Männern, wie sie Frankfurt im 16. und 17. Jahrhundert in seinen Mauern geborgen, einem Philipp Uffenbach, einem Adam Elsheimer, einem Joachim Sandrart vergeblich suchte.

Joh. Melchior Roos, der letzte hier lebende Sproß einer talentvollen Familie war 1731 gestorben und nur zwei Maler, die kunsthistorisches Interesse beanspruchen dürfen, waren in der Mainstadt tätig, als Trautmann einzog, Friedrich Christoph Hirt und Justus Juncker.

Hirt hatte sich nach seiner Verheiratung (1717) als Zweiunddreißigjähriger seßhaft gemacht. Bekam er Aufträge auf Portraits, so führte er sie ohne persönliche Note in einer dem Largillière nahestehenden Manier aus. Besser gelangen ihm seine Landschaften, die er zuweilen mit gut komponierter Staffage, meist Hirten mit ihren Herden, ausschmückte. In der Frühzeit kalt im Kolorit, wählt er später wärmere Farben, die besonders in der Ferne zu duftigen Tönen verarbeitet werden. Weniger für seinen guten Geschmack zeugen die Architekturstücke, an denen er mit Vorliebe richtige Uhren anbringen ließ.

Sein ältester Sohn, Friedrich Wilhelm, wurde ihm 1721 geboren. Er hatte mehr Talent, als sein Vater. Vor allem frappiert die Technik, mit der er häufig seine Kühe, Schafe und Ziegen in die kühl-grüne, peinlich sauber ausgeklügelte Landschaft setzt. Auch Thoranc hat das später (1759) erkannt und ihm demgemäß vorwiegend Tierstücke zugeteilt. Er wird mit dessen Arbeit zufrieden gewesen sein, denn Hirt hat sich seiner Aufgabe glänzend erledigt. Er scheint Adriaen v. d. Velde, dem hervorragenden Amsterdamer Wouwermannschüler nachgestrebt zu haben. Studiert man dessen Werk [1], so muß man

[1] A. v. d. Velde ist vorzüglich in Amsterdam (Rijksmuseum) mit sieben sämtlich bezeichneten und datierten Bildern vertreten. Einer

jedoch zugestehen, daß Hirt diesen Meister selbst in seinen besten Arbeiten niemals annähernd erreicht hat. Dagegen kommt er einem anderen, sehr seltenen Holländer nahe, von dem das Haager Maurihuis drei Bilder besitzt[1]: Jan Willemsz Lapp. Das eine der Haager Gemälde (Nr. 84) ist völlig in der Hirtschen Art gemalt für einen Holländer äußerst schwach und läßt sich in die Einflußsphäre von Mommers und Pijnacker bringen. Die beiden anderen rufen die Erinnerung weniger an Hirt als vielmehr an Adam Elsheimer wach, dem sie früher deswegen zugeschrieben wurden (obwohl das eine Gio. Lapp bezeichnet ist).

Links neben dem J. W. Lapp hat eine vorzügliche Arbeit von Thomas Wyck seinen Platz. Dieses Bild (ein Alchimist in seinem Studierzimmer läßt erkennen, wie sehr doch Justus Juncker unter diesem Meister steht. Gwinner (a. a. O. S. 281) behauptet, daß er dem Holländer «zuweilen nahe kam». Doch sowohl das Haager Gemälde als auch die Amsterdamer Interieurdarstellungen (Kat. d. Rijksmuseum von 1911 Nr. 2727 und 2729 a) des Wyck zeigen dessen weitüberragende Meisterschaft. Immerhin hat Juncker in seinen besten Arbeiten, dem Gelehrten (Selbstbildnis?) in seinem Studierzimmer im Frankfurter Gœthehause, wie in dem berühmten Kasseler Bild Vorzügliches geschaffen, das sein starkes Talent verrät. Er wurde 1703 zu Mainz geboren, hatte seine erste Ausbildung bei Hugo Schlegel in Frankfurt erhalten und sich dann auf die Wanderschaft begeben, auf der er auch London besucht haben soll, bevor er sich in Frankfurt 1726 als Beisasse niederließ. Er war noch im Werden, als ihn Trautmann 1733 kennen lernte, und da auch die Landschaften des älteren Hirt dem jungen Joh. Georg nicht allzuviel gesagt haben mochten, so war für diesen in

---

seiner besten Eingebungen folgte er, als er das kleine weiße Zicklein auf dem Haager Bildchen (Nr. 197) malte. Es ist unvergleichlich, wie das mutwillige Tierchen neben der schwerfällig tappenden braunen Kuh einhertänzelt.

[1] Ein viertes (Italien. Herberge) befindet sich bei Prof. Martius, Bonn.

Frankfurt die Anregung durch lebende Künstler so gut wie nicht vorhanden.

In Schlegels Werkstatt traf er einen 15jährigen Lehrling, der sich seit zwei Jahren befleißigte, die Anfangsgründe der zeichnenden Künste zu erlernen. Dies war Christian Georg Schütz, der später so beliebte und gesuchte Landschaftsmaler. Schütz blieb noch weitere zwei Jahre an der Seite Trautmanns bei Meister Schlegel, da er die von der Zunft vorgeschriebenen Jahre satzungsgemäß auszuhalten bestrebt war.

Die Malerkunst war in dieser Zeit ein Handwerk wie auch das der Metzger, Bäcker, Gold- und Silberschmiede u. s. f. Man unterschied in ihr Meister, Gesellen und Lehrlinge. Jeder, der die Anwartschaft auf den Meistertitel erringen wollte, mußte zuvor satzungsgemäß vier Jahre als Lehrling und fünf als Geselle in seiner Vaterstadt oder auf der Wanderschaft tätig sein. War er eines Bürgers Sohn, so konnte er nach ordnungsgemäßem Verlauf dieser Ausbildungszeit das Meister- und Bürgerrecht seiner Heimatstadt erlangen. Ein eingewanderter oder fremder Geselle hatte nach vorheriger Anmeldung an amtlicher Stelle noch zwei Jahre in der Stadt zu arbeiten, bevor ihm das Recht der Ansiedelung zugestanden wurde. Diese zwei Jahre wurden ihm erlassen, wenn er eine Bürgerstochter oder -witwe zur Gattin nahm, was verhältnismäßig häufig eintrat.

Die Beziehungen des Meisters zu seinen Gesellen waren enger gestaltet als heutzutage. Die jungen Leute, die wie Chr. Gg. Schütz oft schon mit 13 Jahren in die Lehre kamen, fanden in ihrem Herren einen väterlichen Freund und wurden als zur Familie gehörig betrachtet. Sie wohnten in demselben Hause, wurden verpflegt und verköstigt, feierten des Sonntags, gingen mit dem Meister aus und wurden von ihm freigehalten. So konnte dieser nicht selten einen bedeutenden Einfluß auf die ihm anvertrauten Jungen ausüben, um so mehr, als ihm von der Zunft vorgeschrieben war, niemals mehr als zwei Lehrlinge und zwei Gesellen auf einmal zu halten.

Der beste Lehrmeister in Frankfurt war zweifellos Johann Hugo Schlegel, bei dem schon Justus Juncker die Anfangsgründe der Malerei erlernt hatte, der 1731 den jungen Chr. Gg. Schütz als Lehrling und zwei Jahre später auch Johann Georg Trautmann als Gesellen in seine Werkstatt aufnahm. Es ist dies auch wohl sein größtes Verdienst, daß er drei der besten Frankfurter Künstler des 18. Jahrhunderts in seinem Handwerk unterrichtete. Denn von seiner übrigen Tätigkeit war weder Hüsgen noch Gwinner schon mehr bekannt, als daß er die Fassaden vieler großer Häuser nach alter Sitte mit Figuren und Arabesken verzierte. Er war 1679[1] zu Frankfurt geboren, starb dort am 26. Oktober 1737 und fand in der Dominikanerkirche seine letzte Ruhestätte.

Seine Lehrlinge und Gesellen werden ihm bei der Arbeit an seinen Aufträgen hilfreiche Hand geleistet und vielleicht auch die eine oder andere Figur selbständig ausgeführt haben. Irgend welche Rücksichten auf ihre Liebhabereien und besonderen Passionen wurde wohl nicht genommen.

Es ist auch fraglich, ob sie schon solche gehabt haben. Ein junger Mensch, der Tag für Tag vor seiner Leinen- oder Holzwand steht und darauf nach Vorbildern französische, zierlich verschlungene Rokokoumrahmungen oder kleine, braun gefärbte und niederländisch empfundene Figürchen pinselt, wird kaum darüber nachdenken, woher diese Zieraten kommen und aus welchem Land diese dunklen sauçigen Gestalten stammen. Er s i e h t nur und überträgt das Geschaute auf die Wand. Dabei muß sich ihm aber das immer und immer wieder gleichförmig Dargestellte tiefer einprägen, so daß er unmerklich eine gewaltsam aufgezwungene Anschauung empfängt.

---

[1] Belli-Gontard, Leben in Frankfurt, Frankfurt a. M. 1862, die ihre Mitteilungen aus den Frankfurter Anzeigungsnachrichten schöpft, gibt an, Schlegel sei am 26. Oktober 1737 mit 58 Jahren gestorben. Hüsgen und Gwinner, die beide 1684 als Geburtsdatum und den September als Todesmonat angeben, irren also.

Nun sah man in Frankfurt fast nichts anderes als niederländische Bilder. Holländer hier, Vlamen dort. In Auktionskatalogen wimmelt es von den Namen Rembrandt, Rubens, Ostade, Brouwer, Jan Steen und David Teniers; daneben von Künstlern zweiten und dritten Ranges. Deutsche, außer den Frankfurtern, wurden wenig, Italiener noch seltener und Franzosen fast gar keine versteigert. Einmal nur hatte man «eines der besten, besonders in Licht und Schatten fürtrefflich ausgewählt, ordiniert und ausgeführtes Gemählde, eine baumige Gegend mit vielen schönen Figuren, von Watteaux, ein ohntadelhaftes Meisterstück dieses großen Meisters[1]» ausgeboten, und hatte dafür 420 Gulden erzielt, den zweithöchsten Preis[2], der überhaupt auf einer Frankfurter Auktion im 18. Jahrhundert gezahlt wurde. Das ist bezeichnend dafür, daß Franzosen ebenso gesucht waren, wie Niederländer. Nur entsprach das Angebot gar so wenig dieser starken Nachfrage. Wer dagegen Holländer kaufen wollte, konnte diese billig erwerben. Eine Unsumme von Bildern wurden jährlich auf den Markt geworfen, und mußten, um überhaupt verkauft zu werden, zu sehr geringen Preisen abgegeben werden.

Seit im 16. Jahrhundert die niederländischen Flüchtlinge in Frankfurt eingewandert waren, unter denen sich auch bedeutende Künstler wie Jodocus van Winghen, Martin van Valckenburgh und Heinrich van Steenwyck befunden hatten, ist in dieser Stadt eine besondere Vorliebe für die holländisch-vlämische Schule zu beobachten, die bis ins 18. Jahrhundert hinein fortdauerte.

Ob jene in den Frankfurter Auktionskatalogen als Niederländer angegebenen Gemälde nun wirklich Originale waren, und

---

[1] Auktionskatalog auf der Frankfurter Stadtbibliothek. Auktion: J. A. B. Nothnagel 1779.

[2] Der höchste Preis (425 Gulden) wurde für ein Gemälde Balthasar Denners gezahlt, das seine Tochter als büßende Magdalena darstellte. Auktion: J. N. Gogel 1782.

inwieweit sie Kopieen, Nachahmungen oder Fälschungen gewesen, ist eine zu interessante Frage, als daß sie hier mit ein paar Worten abgetan werden könnte. Zu ihrer Anregung indessen und zur Erweckung des Interesses für sie ist im Anhange dieser Abhandlung ein Auszug aus den Frankfurter Auktionskatalogen des 18. Jahrhunderts gemacht worden, in den sämtliche Bilder aufgenommen wurden, die unter den Namen Rembrandt, Rubens, van Dyck oder Franz Hals gingen. Da hier der Name Rembrandts, als des großen Vorbildes für Trautmann, das meiste Interesse beansprucht, soll versucht werden, die Originale wenigstens dieses Meisters festzustellen, welche sich im 18. Jahrhundert im Besitze von Frankfurter Privatsammlern befanden.

Nach den Auktionskatalogen wurden vom Jahre 1763 bis zur Wende des Jahrhunderts im ganzen 46 Bilder versteigert, die unter dem Namen Rembrand van Rhyn, Rembrandt oder Rembrand, häufig auch als Paul Rembrandt in den Verzeichnissen aufgeführt wurden. Nach dem großen Rembrandtwerk von Bode[1] indessen hat sich im 18. Jahrhundert von den bis heute bekannt gewordenen Originalgemälden Rembrandts lediglich eines in Frankfurt selbst befunden und zwar im Besitze der Familie de Neufville-Gontard[2]. Das Bild stellt den vor Saul die Harfe spielenden David dar und kam im Jahre 1817 mit der ganzen Sammlung an das Stædelsche Kunstinstitut zu Frankfurt, wo es heute noch seinen Platz hat. Daß es nicht unter den oben angegebenen 46 Bildern in den Katalogen erwähnt ist, erklärt sich wohl daraus, daß es wahrscheinlich direkt von Holland aus in den Besitz der Familie kam, welche zu vielen großen niederländischen Häusern in reger Beziehung stand und von diesen bereits im 17. Jahrhundert häufig Gemälde holländischer Meister als Zahlungsobjekte in Lieferung

[1] Wilhelm Bode, Rembrandt, 8 Bde., Paris 1897.
[2] W. Bode, a. a. O., Bd. II, Nr. 46.

erhielt[1]. Es ist daher mit Bestimmtheit anzunehmen, daß der Rembrandtsche «Saul und David» bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Frankfurt gewesen und auf diese Weise auch Trautmann und seinen Zeitgenossen bekannt geworden war.

Weitere Werke von Rembrandt, soweit es sich bis heute feststellen läßt, waren also nicht in Frankfurter Besitz, und die 46 unter seinem Namen verzeichneten Gemälde keine Originale, wofür auch schon die geringen Preise sprechen, die für die einzelnen Bilder gezahlt wurden. Demnach darf wohl auch angenommen werden, daß von den Arbeiten der übrigen drei Großmeister keine in den Ateliers der genannten Künstler entstanden sind: Rubens und van Dyck waren zum mindesten damals bereits mehr geschätzt und gesucht, als daß man ihre Werke für sechs oder acht Gulden hätte erwerben können.

Unter den Arbeiten der Ostade, Brouwer, van der Pœl, Huysum, de Heem mochte wohl das eine oder andere Original gewesen sein, aber selbst wenn nicht ein einziges Bild in den Niederlanden entstanden war, so lernte man durch die zahllosen Nachahmungen doch die M a n i e r der Meister kennen, und den Frankfurter Bürgern, Malern wie Sammlern war die Möglichkeit gegeben, sie zu studieren und Geschmack daran zu finden. Man wurde bald mit ihren Eigenarten vertraut, und zudem hatte man doch auch beglaubigte Originale in den Bildern der in Frankfurt eingewanderten Niederländer. So kann die jahrhundertlange Vorliebe für die holländisch-vlämische Schule, wie sie ja auch in Darmstadt (Fiedler, Seekatz), Mannheim (Brinckmann) und Dresden (Dietrich) herrschte, in Frankfurt ihre Erklärung finden. Die Künstler wurden dazu erzogen und folgten ihr gerne, denn wenn sie in der gesuchten Manier ihre Bilder malten, durften sie bei dem zufriedenen und durch

---

[1] Freundliche Mitteilung des Herrn Eduard de Neufville, Verwalters des de Neufvilleschen Familienarchivs.

das ihnen dargebrachte Entgegenkommen gerne zahlenden Publikum auf reichen Absatz hoffen.

Auch Trautmann konnte sich diesen mannigfachen Einwirkungen nicht entziehen. Seine Bilder zeigen, daß er die Niederländer Ostade, Brouwer, van der Pœl, Daniel van Heyl, van der Neer und Rembrandt studiert und wohl auch in den Originalen gesehen hatte. Wenn nicht schon in Zweibrücken, wo er die beste Gelegenheit hatte, so vielleicht um die Mitte des Jahrhunderts in den Residenzstädten Darmstadt und Mannheim, die durch regelmäßige Postverbindungen nicht schwer erreichbar waren. Möglicherweise ist er auch bis Düsseldorf gekommen und hat dort die für Prinz Heinrich von Oranien gemalten Rembrandtschen Passionsdarstellungen der 30er Jahre (heute in der Pinakothek, München) gesehen, da er manche Gestalt daraus auf seinen Bildern verwertete.

Doch fallen diese Reisen, wenn sie überhaupt stattgefunden haben, in die späteren Jahre. Als Geselle kam er wohl nicht von Frankfurt fort, auch wurde sein Blick nicht wesentlich erweitert. Die drei Jahre bei Schlegel haben ihn nur technisch gefördert und seine Hand leicht und locker für die Pinselführung gemacht. Bilder wird er nur wenige gemalt haben, da es von der Zunft verboten war, als Geselle für sich selbst zu arbeiten, er durfte lediglich seinen «Eltern oder Freunden zu Gefallen etwas mahlen».

Als Trautmann drei Jahre in Schlegels Ateliers gearbeitet hatte, trat ein Ereignis ein, das ihm die Gelegenheit bot, bei einem andern Meister als Gehilfe anzukommen.

Der Kunst- und Tapetenmaler Gabriel Kiesewetter in der kleinen Eschenheimergasse, der «Künstlerstraße» des damaligen Frankfurt, hatte zwei Töchter, von denen sich die ältere im August des Jahres 1736 an den Gehilfen ihres Vaters, Johann Nikolaus Lentzner verheiratete. Dieser, ein geschickter Landschafts- und Tiermaler, wurde 1711 zu Schleiz geboren, lernte zunächst bei Joh. Georg Dietrich in Weimar, einem sehr mittel-

mäßigen Künstler, bildete sich später bei Hamilton in Wien weiter aus und kam von da auf seiner Kunstwanderung nach Frankfurt, wo er bei dem Tapetenmaler Kiesewetter Beschäftigung fand. Nach seiner Heirat mit dessen Tochter machte er sich selbständig und gründete ein eigenes Atelier, worin er die von seinem Schwiegervater begonnene Tapetenmalerei betrieb. Um die frei gewordene Gehilfenstelle bewarb sich Trautmann und trat im Jahre 1736 in dessen Werkstatt ein.

Gabriel Kiesewetter war der erste, der den Versuch der Tapetenmalerei in Frankfurt machte. Es handelte sich ursprünglich um arabeskenmäßiges Ausstaffieren von Leinwandstücken mit Oelfarbe, die an den Wänden mittels Holzleisten, ähnlich unserer heutigen Papiertapeten angebracht wurden. Meist wurde dabei mit der Schablone gearbeitet, seltener hat sich einmal ein Gehilfe oder der Meister selbst aus freier Hand in Figuren, Blumen oder Rocaille-Verzierungen versucht, die um die Schablonenarbeit gruppiert wurden.

Im Jahre 1747 wanderte ein junger Maler in Frankfurt ein, der für die Tapetenmalerei von großer Bedeutung werden sollte, Johann Andreas Benjamin Nothnagel. Er war 1729 zu Busch im Herzogtum Sachsen-Koburg geboren und scheint seine erste Ausbildung in Nürnberg erhalten zu haben. In Frankfurt trat er als Malergehilfe in das Atelier des eben erwähnten Tapetenmalers Joh. Nik. Lentzner, in der kleinen Eschenheimergasse ein. Schon 1749 starb Lentzner, und Nothnagel heiratete im folgenden Jahre die Witwe seines ehemaligen Lehrherrn. Dadurch übernahm er zugleich den Atelierbetrieb und wurde der Schwiegersohn des alten Kiesewetter. «Ein unternehmender und praktischer Mann, gab er der Fabrik gemalter Papier- und Leinwandtapeten eine bis dahin in Frankfurt nicht bekannte Ausdehnung. Sein guter Geschmack und Reichtum an abwechselnden Erfindungen genossen so allgemeinen Beifall, daß seine Fabrikate nach allen Teilen Europas versendet wurden. Aus Gœthes Leben ist bekannt, daß auch

der französische Graf Thoranc, als Frankfurt im siebenjährigen Krieg durch die Franzosen besetzt war, unsern Künstler vielfach in Anspruch nahm. Kaiser Leopold II. begnadigte das Geschäft des betriebsamen Mannes mit dem Titel «Kaiserliche privilegirte Nothnagel'sche Fabrik[1]». Es waren darin mehr als fünfzig Menschen in vielen nebeneinander gelegenen Zimmern beschäftigt. Unter seinen zahlreichen Schülern und Gehülfen, denen er stets als einsichtsvoller Ratgeber zur Seite stand, bildeten sich viele tüchtige Künstler, die sich später als Landschaft- und Genremaler einen geachteten Namen erwarben. Der Meister selbst, dem als Beweis der Achtung seiner Mitbürger schon frühzeitig die ehrenvolle Stelle eines Bürgerkapitains zuteil geworden war, vernachlässigte bei seinen ausgedehnten Geschäften keineswegs seinen eigentlichen Künstlerberuf. Er zeichnete Portraite und Charakterköpfe in Tusch und Sepia, malte in Oel kleine Landschaften und gut erfundene Kabinettstücke in Teniers Geschmack[2]. . .» Auch radierte er in Rembrandts Geschmack eine bedeutende Zahl von guten Blättern, worunter vor allem einige Männerköpfe vorzüglich gelungen sind.

Gœthe nennt in seiner Selbstbiographie die Fabrik Nothnagels, «dessen Talent mehr zum Fabrikwesen als zur Kunst hinneigte», eine «Wachstuchfabrik».

Die Tapeten wurden aber weder aus Wachs bereitet, noch auch von Künstlerhand mit Wachs bemalt, hatten vielmehr ebensowenig mit diesem Produkt etwas zu tun als das heutige sog. Wachstuch.

Daher rührt auch der falsche und mißzuverstehende Ausdruck «die Wachstuchtapete» her, die lediglich aus grundierter und dann übermalter Leinwand bestand. Weniger wohlhabende Leute bevorzugten die gemusterte Papiertapete. Diese wurde,

---

[1] Die Fabrik befand sich Lit. D. 127, heute Kleine Eschenheimergasse Nr. 38. Das Haus war Nothnagels Eigentum.

[2] Gwinner, a. a. O., 356 f.

wie heute, auf die kahle Wand aufgeklebt, jene mittels Holzleisten, die oben und unten angebracht waren, anstatt der Papierstücke, an die Mauer angelegt. Künstlerischer und dem Auge noch wohlgefälliger war die Bekleidung der Wände mit einzelnen, nur durch weiße Leistchen getrennte Bilder, wie sie Graf Thoranc von Frankfurter Malern für sein Schloß in der Provence anfertigen ließ. Auch diesen Schmuck nannte man «Tapete», und jene Bezeichnung führte infolgedessen zu nicht geringen Verwirrungen bei der Auffindung der Thorancbilder.

Wenn wir noch kurz an eine Bemerkung erinnern, welche ständig in älteren Theaterstücken wiederkehrt, und die von einem «Verstecken hinter der Tapete» spricht, so glauben wir, jenen weitgehenden Begriff ausreichend besprochen zu haben. Die letzterwähnte Bezeichnung rührt von den schweren Teppichen her, mit welchen man in der Zeit der Gotik und der Renaissance die kahlen Wände behängte, um sowohl dem Frost den Eintritt in das Zimmer zu wehren, dann aber auch, um dem Auge angenehmere und ästhetischere Wirkungen zu gewähren, als sie eine glatte Mauer ihm bieten konnte . . . .

Trautmanns Beschäftigung in Kiesewetters Werkstatt seit 1736 erstreckte sich, nicht anders wie bei Schlegel, auf Mitarbeit an Aufträgen. Wie es später «in den höheren Kreisen zum guten Geschmack gehörte, die Säle und Prunkzimmer mit Landschaften und Architekturstücken von Schütz und nur von Schütz auf Leinwand in Oelfarben ausschmücken zu lassen[1]», so bestellte man in den 30 er und 40 er Jahren gemalte Tapeten bei Kiesewetter und Lentzner. Manches Zimmer in alten und neuerbauten Häusern wird dabei eine völlige Ausschmückung von des Gehilfen Trautmann Hand erfahren haben.

Johann Gabriel Kiesewetter hatte noch eine zweite Tochter, die bei Trautmanns Eintritt erst zwölf Jahre zählte. Die engen Beziehungen zwischen der Familie des Meisters und seinen An-

---

[1] Gwinner, a. a. O., 309 f.

gestellten brachten es sehr häufig mit sich, daß sich Bande der Freundschaft und Liebe zwischen den Töchtern des Hauses und den Gesellen oder Gehilfen knüpften. Fast stets heiratete die Malerstochter einen Ateliergenossen ihres Vaters. Nicht selten mußte eine solche Heirat auch beschleunigt werden, da die innigen Beziehungen nicht ohne unliebsamen Folgen geblieben waren. Gar manche Supplikation wurde dann dem Rat eingereicht, in der um Abkürzung der Gesellenzeit und um Erteilung des Bürger- und Meisterrechts gebeten wurde, da «man sich mit seiner Verlobten, leider! so weit vergangen habe, daß sich dieselbe schwanger fühle[1]».

Auch zwischen der jungen Tochter Kiesewetters und Trautmann spannen sich die Fäden der gegenseitigen Zuneigung. Ihre Versprechung fand die Zustimmung des Vaters und nachdem Trautmann noch vier Jahre als Gehilfe tätig gewesen, und Magdalena Ursula 16 Jahre alt geworden war, dachten sie 1740 an die Heirat.

Zu diesem Zweck ließ Trautmann im Juli von einem berufsmäßigen Schreiber eine Supplikation anfertigen und reichte sie dem Rate ein. Er bat darin um Verleihung des Frankfurter Bürgerrechts «welche besondere Faveur er umb so ehnder zu erhalten verhoffte, als er nicht nur eine allhiesige Burgers-Wittib[2] erheurate, sondern auch ratione seiner Geburth und Vermögens auf löbl. Schatzungsambte sich in allen Stücken behörig legitimieret habe[3]».

In der Ratssitzung vom 5. Juli 1740 wurde seine Eingabe

---

[1] z. B. Supplikation Georg Kellers um das Bürger- und Meisterrecht 1760. Frankfurter Stadtarchiv, Ugb. C 60. Nr. 6.

[2] Offenbar ein Versehen des Schreibers, der in der Eingabe stets Wittib statt Tochter angibt. Trautmann hat seine Unterschrift eigenhändig daruntergesetzt, scheint aber die Supplikation nicht kritisch durchgelesen zu haben.

[3] Rats- und Senatssupplikationen von 1740 auf dem Frankfurter Stadtarchiv.

verlesen, aber abschlägig beschieden. Das Protokoll hierüber lautet[1]:

> «Als Johann Georg Trautmann, Tapetenmahler um ergeb. Gestattung des Löbl. hiesigen Bürgerrechts supplizieret und das Inquisitions-Protokoll[2] verlesen worden ist : | : Soll man dieses Gesuch abschlagen.»

Dieser Beschluß nimmt um so mehr Wunder, als «vermöge Kaiserl. ersten Resolution vom 22. November 1725 wie auch der Kaiserl. Resolution vom 14. März 1732 den Ausländischen und Fremden, die ehrbare und haabschafte Personen sind, sich auch gebührlich und unverweislich verhalten haben, wenn sie mit Frankfurter Burgerswittwen oder Töchtern sich verheyrathen, die Aufnahme zum Bürgerrecht ohne Verweigerung verstattet werden soll, wenn sie sich zuvor bey dem Magistrat dazu qualifiziert und die erforderliche Praestanda prästirt haben, auch von ihrer Obrigkeit einen Revers beybringen, daß ebenmäßig und reciproce an ihren Orten den Frankfurter Bürgern und Einwohnern in gleichen Fällen auf ihr Ansuchen die Ertheilung des Bürgerrechts wiederfahren solle[3].»

Trautmann hatte allen Anforderungen Genüge geleistet, und es ist nicht ersichtlich, warum seinem Antrag nicht stattgegeben wurde.

Er ließ sich jedoch nicht so schnell verblüffen, sondern veranlaßte seinen zukünftigen Schwiegervater, sich für ihn zu verwenden, und in einem erneuten, ein paar Tage später angefertigten «Untertänigsten Memoriale» stellte dieser für seinen zukünftigen Tochtermann einen neuen Antrag, hob darin dessen gute Erziehung und absolut sicheren pekuniären Verhältnisse hervor, die ihn niemals jemand «beschwerlich fallen» lassen

---

[1] Dieses und die folgenden Ratsprotokolle, wie auch die Supplikationen befinden sich im Frankfurter Stadtarchiv.

[2] Das Inquisitionsprotokoll bezieht sich auf die Aussage Trautmanns auf dem Schatzungsamte, wo er sein Vermögen auf 300 Gulden angab.

[3] Faber, Beschreibung von Frankfurt, S. 291.

würden und sprach zum Schlusse die untertänigste Bitte aus, der Rat möge «obgedachtem seinem Tochtermann das allhiesige Löbl. Bürgerrecht in hohen Gnaden mitteilen!»

Wiederum mußten sie eine Enttäuschung erleben, denn das Protokoll der Ratssitzung vom 12. Juli (also acht Tage nach der ersten Absage) meldet:

> «Als Johann Gabriel Kiesewetter Burger und Tapetenmahler gnädige Erteilung des Burgerrechts vor seinen Tochtermann Johann Georg Trautmann supplicieret :|: Soll man dieses Gesuch nochmals abschlagen.»

Aus welchem Grunde ist wieder nicht gesagt, es erfolgte «pure ac simpliciter», wie Kiesewetter in seiner zweiten Supplikation in «äußerster Betrübnis» anführte.

Dennoch ließ ihn auch diese Absage die Hoffnung nicht verlieren. Es waren noch keine acht Tage vergangen, als sich die «Hochedelgebohrenen, Gestrengen, Vest- und Hochgelahrten, Wohlfürsichtigen, Hoch- und Wohlweisen» Herren vom Rat im Besitze einer neuen Bittschrift des Kiesewetter sahen. Darin stimmt er einen untertänigen und wehmütigen Ton an; er meint, «daß sein geschehenes, gehorsamstes Ansuchen zum zweyten Male abgeschlagen worden, lässet ihn fast nicht anderster glauben, ob seye von widrig gesinnten Personen vielleicht gegen ihn eine üble Idee gegeben worden!» Ganz unvermittelt kommt er dann auf seine «solange Jahre hindurch gehabte Blindheit» zu sprechen, bei der er vieles hatte zusetzen müssen; aber durch eigene Arbeit und Gottes Güte habe er sich wieder soweit in die Höhe gebracht, daß er seine Töchter «bei ihrer Verheuratung dergestalten ausgesteuert hätte, daß sie sich als ehrliche Leute fortbringen könnten». Dasselbe habe er auch mit Trautmann vor, der «von Mitteln nicht entblößet und dereinstens von Haus noch etwas Erkleckliches zu hoffen habe», und «welcher seine Profession dermaßen verstehe, daß er sich auf das allerbeste zu ernehren im Stande sei!» Daher

gelanget sein wiederholtes Bitten an den Rat, seinem Tochtermann «das Bürgerrecht in hohen Gnaden angedeyen zu lassen».

Diesen Argumenten gegenüber wußte der Magistrat keinen anderen Ausweg als «præstitis præstandis zu willfahren[1]!»

In der Sitzung vom 19. Juli war die Zustimmung erfolgt, und bereits am folgenden Tage konnte Trautmann vor dem Bürgermeister Gieverter den Bürgereid leisten, nachdem er vorher die üblichen Gebühren entrichtet hatte[2]:

| | |
|---|---|
| Für Bürgergeld | 20.— |
| vor das neue Gewehr | 8.— |
| vor den Feujer Eimer | 2.12 |
| pr. inscriptione | —.30 |
| also insgesamt | fl. 30.42. |

Als Fremder und Eingewanderter mußte Trautmann den hohen Satz von 20 Gulden für Bürgergeld zahlen, während von dem Filius civis nur 1 Gulden 40 Kreuzer gefordert wurde. Das Gewehr und den ledernen Feuereimer hatte der neue Bürger in seinem Hause aufzubewahren und in gutem Stand zu halten, damit er sie im Gebrauchsfalle, beim Angriff innerer und äußerer Feinde oder bei Feuersgefahr, schnell zur Hand hatte.

Einen Monat später am 22. August führte Trautmann seine Magdalena Ursula, «H(errn) Joh. Gabriel Kiesewetters auch Burgers, Kunst und Tapetenmahlers, allhier 1724, 13. Februar geb. verehl. Tochter[3]», zum Altar. Er bezog mit ihr eine Mietwohnung in der kleinen Eschenheimergasse, Lit D Nr. 65 (heute Nr. 28), in dem Hause der Weißbinderswitwe Schmidt, schräg gegenüber dem Atelier seines Schwagers Lentzner. Sein Vermögen hatte er auf dem Schatzungsamt auf 300 Gulden

---

[1] Ratsprotokoll vom 19. Juli 1740.

[2] Bürgerbuch von 1740. Frankfurter Stadtarchiv. Der Bürgereid ist abgedruckt bei Friedrich Bothe, Aus Frankfurts Sage und Geschichte, Frankfurt a. M. 1912, Heft II, 1, Beilage 3.

[3] Eintragung im Trauungsbuch auf dem Frankfurter Standesamt.

angegeben und er wurde demgemäß mit 2 Gulden 50 Kreuzern besteuert. Mit den Jahren scheinen sich seine finanziellen Verhältnisse wesentlich gebessert zu haben, denn von 1757 an zahlt er 5 Gulden 40 Kreuzer an Abgaben und bei seinem Tode fand man die ansehnliche Summe von 1518 Gulden 36 Kreuzer an barem Gelde vor.

Am 6. August 1741 wurde ihm die erste Tochter geboren, die aber im selben Monat bereits wieder starb. Von sieben weiteren Kindern blieben nur zwei Söhne am Leben, der 1745 geborene Johann Peter und der Jüngste, Johann Andreas Benjamin, das Patenkind Nothnagels, des Schwagers Trautmanns. Johann Peter, ein liebenswürdiger und allseits geschätzter Mensch, bildete sich bei seinem Vater im Malen aus, wanderte dann durch Deutschland und die Schweiz, machte sich in Frankfurt seßhaft, wo er ein geschickter und gesuchter Bilderrestaurator wurde und starb unverheiratet am 30. Dezember 1792. Joh. Andr. Benjamin (geb. 1754) lernte in seiner Vaterstadt und in Hanau bei einem Weißbinder und ließ sich als Bürger und Weißbinder g e s e l l e , der er sein Leben lang blieb, in Frankfurt nieder. Er war dreimal verheiratet und hatte fünf Töchter, aber keine Söhne. Daher erlosch die Frankfurter Linie der Trautmann mit seinem Tode am 10. März 1805.

## III. TRAUTMANN ALS SELBSTÄNDIGER MEISTER UND ZUNFTMITGLIED.

seit 1740.

Donner-von Richter hat im 22. Abschnitt seiner Abhandlung über Philipp Uffenbach [1] eingehend dessen Beteiligung an der Bildung einer Frankfurter Malergesellschaft dargelegt. Nach

[1] Veröffentlicht im Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst, III. Folge, Band 7, S. 1—220.

langwierigen Verhandlungen, die auch noch durch den Fettmilch'schen Aufstand schleppende Verzögerungen erlitten, wurden den Malern auf zwei energische Supplikationen hin die von ihnen geforderten Artikel im Jahre 1630 endlich vom Rate genehmigt[1] und damit die Malerzunft konstituiert. Die 15 Punkte der neuen Ordnung umfassen alle möglichen Bestimmungen über die Geschworenen der Innung, die Meister, Gesellen und Lehrlinge, über das Meisterstück, die fremden Maler und das Verhältnis zu den Weißbindern.

In bezug auf Trautmann interessiert vor allem der Artikel 4, der folgenden Wortlaut hat:

> «Ein fremder Mahler Gesell soll eher nicht in der Mahlergesellschaft allhie aufgenommen werden, er habe denn zwei Jahre zuvor sich bei den Geschworenen angemeldet und auch solange allhie gearbeitet, auch das Bürgerrecht von Uns erlangt und seine eheliche Geburt, wie auch, daß er vier Jahr bei einem ehrlichen Mahler gelernt und fünf Jahre gesellenweise allhie oder anderswo gearbeitet habe, der gebühr bescheinen».

Es ist für uns ohne Belang, daß der Artikel 5, gleichsam als Anhang dazu, die Eingeborenen oder die sich an Malerstöchter oder Wittiben verheiraten, von den «zwei Jahr allhie zu arbeiten befreiet, jedoch ihre Lehr- und Wanderjahr, wie vorgemeldt», verlangt.

---

[1] Die Artikel von 1630 befinden sich im Frankfurter Stadtarchiv Ugb. C 31, B. — Abgedruckt bei Donner, a. a. O., S. 181f. In Frankfurt schlossen sich die Maler erst spät zu einer selbständigen Zunft zusammen. Vorher waren sie mit anderen Gewerben, wie Schildern, Sattlern, Glasern und Barbieren vereinigt oder gehörten gar keiner Zunft an. Vergl. darüber Donner-v. Richter, a. a. O., S. 165ff. — Anderorts sind ältere Malerzünfte nachweisbar, doch siehe über die besondere Organisation etwa der Nürnberger, die trotz jahrhundertlanger Anstrengung kein geschlossenes Handwerk erlangen konnten und eine «freie Kunst» bleiben sollten: Mummenhoff, Freie Kunst und Handwerk in Nürnberg im Korrespondenzblatt des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine. 54. Jahrg. 1906, Sp. 105ff. Speziell über Maler, Sp. 117.

Denn Trautmann hat diese Bedingungen Punkt für Punkt erfüllt. Daß er sich nicht bei den Geschworenen angemeldet hat, darf ihm nicht verübelt werden, erklärt sich vielmehr aus dem Nichtvorhandensein jener Zunftvertreter.

Die zwei Geschworenen oder Vorsteher waren Mitglieder der Innung und bevollmächtigt, die Interessen der Malergesellschaft nach innen und außen hin zu vertreten; sie wurden nach Abs. 1 der Art. von 1630 aus ihren Reihen von ihnen selbst durch die meisten Stimmen erwählt und zwar derart, daß «jährlichen auf Walpurgis einer abgehen und ein anderer an dessen statt verordnet» werden sollte.

Lange Jahre wurde auch jener Bestimmung gemäß gehandelt, mit der Zeit jedoch, als überhaupt die Befolgung der Artikel mehr und mehr nachließ, geriet der Absatz 1 völlig in Vergessenheit; die Maler verabsäumten es, ihre Geschworenen zu ernennen, auch hütete sich der Rat sehr wohl, ihnen die Erinnerung daran wach zu rufen. Daher erklärt sich die immer wieder auftauchende Unterschrift unter den Supplikationen: «die inwendig unterzeichneten dahiesigen Bürger und Beysassen der Maler-Profession», nicht etwa: «die innen unterschriebenen derzeitigen Maler-Geschworenen», wie es später wieder zu finden ist.

Besonderes Interesse für die Geschichte der Malerzunft verdient auch Abs. 6 der Artikel von 1630, welcher lautet:

> «Alle und jede, sowohl jetzige als künftige Mahler, so dieser Articul und Ordnung genießen wollen, sollen schuldig sein, anstatt der bei andern Handwerkern schuldigen Gebühr, ein sonderbar Kunststück zu mahlen und solches Unsern Burgermeistern zur Canzlei zu liefern, wozu ihnen zuvorderst das Maaß der Höhe und Länge, auch die Historiam bey Unserer Canzlei angedeutet und gegeben werden soll.»

Mit andern Worten: Jeder verbürgerte, in Schutz stehende, oder in Zukunft um das Bürgerrecht einkommende Maler,

welcher der Profession beitreten wollte, war verpflichtet, anstatt des Geldbetrags, den die andern Handwerker entrichteten, ein Gemälde genau nach Vorschrift in die Wahlstube auf den Römer zu liefern. Weigerte er sich, so hatte er keinen Anteil an dem Schutz, den jener den Zunftmitgliedern gewährte, hatte beständig unter den Angriffen der beiden Parteien, Innung und Magistrat, zu leiden und wurde schließlich so hart bedrängt, daß er es vorzog, das Kunststück dennoch zu liefern, oder aber der Stadt den Rücken zu kehren.

Nicht allein der äußerliche Grund, die Verfertiger der Gemälde von nun an als anerkannte Maler in den Mauern der Stadt zu wissen, hat den Rat veranlaßt, stets mit dieser Hartnäckigkeit auf Lieferung der Bilder zu drängen, die Hauptursache liegt tiefer. In guter kaufmännischer Berechnung gedachte er sich in billiger Weise zu einem Gemäldeschmuck seiner Amtslokalitäten, namentlich aber der Wahlstube, zu verhelfen und konstituierte sich selbst dabei als «spiritus rector» in bezug auf den zu wählenden Gegenstand «die Historiam[1]».

So wurde ihm eine Arbeit nach der andern geliefert und den schon vorhandenen angereiht, so daß die Neudekoration der Wahlstube bald völlig durchgeführt war.

Doch schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts stieß der Rat bei der Eintreibung der Kunststücke auf großen Widerstand bei der Mehrzahl der Maler. Donner-v. Richter (a. a. O. 192 f.) hat eine Reihe von Ratsprotokollen mitgeteilt, aus denen ersichtlich wird, welche Schwierigkeiten der Rat zu überwinden hatte, bis er sich endlich im Besitz der Gemälde sah. Auch die Zunft, die bald mehr und mehr ein Scheindasein führte, unterließ jede nachdrückliche Mahnung, so daß schon am Ende des Jahrhunderts der Art. 6 der Ordnung von 1630 fast völlige Mißachtung erfuhr, und von den wenigsten Künstlern ein Bild für die städtische Amtsstube gemalt wurde.

---

[1] Donner-v. Richter, a. a. O., S. 184.

So ist es verständlich, daß im Jahre 1740 bei seiner Einschreibung in das Bürgerbuch Trautmann kein Zwang auferlegt wurde, ein Meisterstück anzufertigen. Er unterließ es, da der Rat keine diesbezügliche Forderung an ihn stellte und er auch von der Innung nicht darum ersucht wurde.

Es muß hier ausdrücklich betont werden, daß es sich bei jenen Gemälden keineswegs um die Anfertigung des sogen. Meisterstückes handelte, von deren Gutheißung durch die Geschworenen die Aufnahme als Meister abhing. Diese Bedeutung hat sich erst mit den Jahren herausgebildet und wurde, wie wir noch sehen werden, im Jahre 1752 im Art. 6[a] urkundlich festgelegt. Vor jener Zeit, also von 1630—1752, war das Meisterwerden nur abhängig von der Erfüllung der Bedingungen in bezug auf Lehr- und Wanderjahre, von einer Prüfung der verlangten Gemälde aber ist in den ersten Artikeln nicht die Rede[1].

Es ist nicht zu verkennen, daß bei Trautmanns Eintritt in das Bürger- und dadurch auch in das Meisterrecht, die im Jahre 1630 genehmigten Artikel eine derartig geringe Befolgung erfuhren, daß im allgemeinen ihre Gültigkeit nur auf dem Papier bestand. Mit Ausnahme einiger Paragraphen, die von Lehrlingen und Gesellen handeln[2], wurde eigentlich nur ein Absatz genau eingehalten und befolgt, nämlich Abschnitt 7, in dem es heißt:

> «Und weilen die sämtlichen Mahler hier sich über Fremde, so ihnen allhie in ihrer Nahrung Eintrag thun, beklagt und wir (nämlich der Rat) unsere angehörigen Burger vor andern zu befördern geneigt, so ordnen wir hiemit, daß hinfüro kein Fremder, so weder Burger ist, noch die zwei Jahre obgemeldt bei einem hiesigen Meister

---

[1] Vergl. auch Donner-v. Richter, a. a. O., S. 185.

[2] Obwohl auch schon seit 1685 kein Lehrling mehr eingeschrieben wurde.

gearbeitet für sich arbeiten oder Gesind[1] halten soll bei Verlust der Gemälde und Farben, so man hinter ihm finden möchte, inmaßen solches an anderen Orten[2] auch Herkommen und bräuchlich.»

Mit dieser Bestimmung war ein starkes Band gegeben, das alle verbürgerte und in Schutz stehende (d. h. Beisassen) Maler miteinander fest verknüpfte. Und wenn auch sonst die Artikel fast ganz in Vergessenheit geraten waren, bei der Bedrängung fremder Maler erinnerte man sich ihrer wieder. Gewiß kann man es den einheimischen Malern nicht verdenken, wenn sie sich so tapfer ihrer Haut wehrten. Frankfurter Bürger durften nicht Hunger leiden und ohne Verdienst bleiben, während Fremde oder «Stümper», wie sie stets genannt werden, bei billigen Preisen, die sie stellen konnten, immer Arbeit und Geld in Fülle erhielten. Daher die Auflehnung gegen jene Auswärtigen, die länger als zwei Monate innerhalb der Mauern verweilten und einer eigenen Beschäftigung nachgingen. Wenn es galt, einem solchen Stümper am Zeug zu flicken, waren stets alle «verbürgerte und in Schutz stehende Maler» einig, und einmütig wurde dann beschlossen, den Rat der Stadt um Schutz gegen fremde Eingriffe zu bitten.

Diese ständigen Bitten und Beschwerden, die von 1743 an auch Trautmann mit seiner Unterschrift bekräftigte, hatten nicht nur einen engeren Zusammenschluß der Maler zur Folge, sie waren auch die letzte Ursache zu Forderungen an den Magistrat, welche die erneute Anerkennung ihrer im Jahre 1630 genehmigten Artikel betrafen[3].

---

[1] «Gesind» bedeutet soviel als Lehrlinge und Gesellen.

[2] Die Maler hatten sich zum Zwecke der Verhandlungen mit dem Rat im Jahre 1615 die Artikel der Malerinnungen von Nürnberg, Straßburg und Ulm kommen lassen, die sich noch im Frankfurter Stadtarchiv unter Ugb. C 31, D. befinden.

[3] Die nun folgenden Verhandlungen sind den Supplikationsurkunden und Ratsprotokollen auf dem Frankfurter Stadtarchiv entnommen und bis-

Vorgänge, welche in dem Jahre 1743 sich abspielten, gaben die ersten Anregungen hierzu. Schon im Januar hatten die Frankfurter Maler dem Anwalt Joh. Gottfried Reich außerordentliche Vollmacht erteilt, in ihrem Namen gegen «den Gastgeber H. Busch im goldnen Löwen, wie auch die hier und da sich einschleichenden sonstigen Stümpeleyen» vorzugehen. Das noch vorhandene, in der Hauptsache schon vorgedruckte Formular der Vollmachtserklärung[1] weist die Unterschriften fast sämtlicher in jener Zeit lebenden Kunsthandwerker auf, unter denen uns Trautmann, Kiesewetter, Joh. Nik. Lentzner und Joh. Kaspar Schlegel, der Bruder des Lehrers Trautmanns, bereits bekannt sind. Die übrigen Meister Ulrich, Hammer, Föhrlein, Geibel, Gärtner, Willmasser und Düring sind meist Vergolder oder nur dem Namen nach «Kunstmaler».

Der Anwalt Reich nahm die Vollmacht mit den Unterschriften entgegen und setzte im Namen der Maler eine Supplikation[2] an den Rat auf, die in der Satzbildung, in der Länge der Gefüge sowohl, wie auch im Inhalt ein Meisterstück ihrer Zeit ist. Er beklagt sich erst im allgemeinen über die Tätigkeit der «hier und dar in den Winklen sich aufhaltenen Stümplern», die seinen «Prinzipales das Brodt vor Mund wegstehlten», dadurch, daß sie ihnen die Arbeit wegschnappen und sich dabei ein großes Vermögen zusammenverdienen. In zweiter

---

her noch nicht veröffentlicht. Donner-v. Richter, hat a. a. O. nur die Geschichte der Malerartikel von 1630 mit einem kurzen Hinweis auf die nun zu betrachtenden Verwicklungen im Innungswesen des 18. Jahrhunderts behandelt und Veit Valentin, in seiner Schrift über die «Frankfurter Akademiebestrebungen im 18. Jahrhundert» (Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst, III. Folge, Bd. II, 1889, S. 290ff.) berücksichtigt nur die Kämpfe am Ende des Jahrhunderts. Die Bestrebungen um die Mitte dieses Jahrhunderts sind noch nicht verfolgt worden und sollen, da sie mit Trautmann und seinen Zeitgenossen in enger Beziehung stehen und einen interessanten Einblick in die inneren Zusammenhänge jener Malervereinigung gewähren, hier eingehende Würdigung finden.

[1] Stadtarchiv, Ugb. C 31, P.

[2] Stadtarchiv, ebenda.

Linie aber sieht er sich gezwungen, gegen den Gastgeber Busch im goldnen Löwen vorzugehen. Dieser Herr, «so anjetzo das neue Haus auf der Zeil aufbaut», hat eines einheimischen Malers «Gesind und ohn ausgelernte Jungen verführet, und sich Tapeten durch dasselbe in seinem Haus zum Löwen zum Ausstaffieren seiner Zimmer in dem neuen Bau» verfertigen lassen, und «da man denn demselben Busch dieses höchst sträfliche Verfahren verwieße, hat derselbe mit schnöden Worten» die Prinzipales abgeführt. Reich ergeht sich noch weiter ins Einzelne und bittet zum Schluß die Hochedelgeb. Gestr. und Herrl. wie auch Wohlfürsichtl. Weish., «dem Herrn Busch im Löwen nachtrücksam per Senatu conclusum anbefehlen zu lassen, daß derselbe hiesiger Ordnung nach wie einem Bürger sich gebühret verhalten», ferner das widerrechtlich engagierte «Gesind schleunigst ad locum unde gehen lassen solle», die angefangene Arbeit «anderen dergleichen boshaften Frevlern zum schreckhaften Exempel zu confiscieren und die Stümpler aus der Stadt hinauszuthun».

Der Rat beschließt, die ganze Angelegenheit den Herrn Deputierten zur Untersuchung zu übergeben[1].

Die Kommission setzt auf den 4. Februar einen Termin fest, vertagt sich aber, da auch der Beklagte Busch vorzuladen sei, der nicht erschienen war. Am folgenden Tage findet die Verhandlung[2] zwischen dem Anwalt Reich einerseits und dem Gastwirt Busch andererseits vor den Deputierten statt.

Busch erklärte auf die Anklageschrift hin, es sei ihm nicht bekannt gewesen, was für eine Ordnung die Maler unter sich hätten, er wolle aber nicht in einen schlechten Ruf kommen und bitte daher, da die Arbeit ohnehin bald beendet sei, die beiden Gesellen noch vier Tage bei sich behalten zu dürfen.

---

[1] Diese Deputierten waren Mitglieder des Rats und hatten die Interessen der Maler zu vertreten, sowie ihre Beschwerden und Wünsche zu untersuchen. Sie verhandelten später meist mit deren Geschworenen.

[2] Das Protokoll darüber ist im Stadtarchiv Ugb. C 31, P.

In Zukunft wolle er dann nur selbständige Maler beschäftigen. — Diese erklärten sich damit einverstanden, stellten aber die Bedingung, daß die beiden abspenstigen Gesellen nach Ablauf der vier Tage zu ihrem Lehrherrn zurückzukehren hätten. — Das Resolutum, das schließlich gefaßt wird, ist denn auch in dem eben angeführten Sinne gehalten.

Für seine Bemühungen präsentierte Anwalt Reich den Malern eine Rechnung[1] über fl. 11.35.

Diese Forderung mußte auf die beteiligten Maler repartiert werden und zwar wurde sie so verrechnet, daß auf jeden ein Gulden kam. Die Rückseite der Rechnung enthält eine Tabelle, welche die Namen sämtlicher Künstler umfaßt, die alle ihren Obolus von einem Gulden entrichtet haben, mit Ausnahme eines einzigen, J. C. Schutz, hinter dessen Namen die kurze Bemerkung zu lesen ist: «hat nichts geben, ist thot».

Auf diesem Blatt finden sich bedeutend mehr Unterschriften, die eigenhändig gefertigt sind, als unter der Vollmacht. Außer den dort erwähnten Malern, begegnen uns neben unbedeutenden «Kunstmalern», wie Eisenbach, Walter-Feyge, Mœvius, Hoff-

---

[1] Stadtarchiv, Ugb. C. 31, P. Die einzelnen Posten der Rechnung werden vielleicht interessieren. Sie setzt sich, wie folgt, zusammen:

| | | fl. kr. |
|---|---|---|
| 1743, Jan. | Eine Schrift à drei Bogen aufgesetzt, entgegen Herrn Busch im Löwen und die hiesigen Stümpler . . . | 4. 30 |
| | Vor copia der Schrift . . . . . . . . . . . . . | —. 24 |
| | Vor gestempelt Papier . . . . . . . . . . . . | —. 09 |
| d. 15. » | Die Schrift übergeben . . . . . . . . . . . . . | —. 30 |
| | Um deren Vorlesung etlichmahl sollicitieret . . . . | 1. — |
| | Vor die Vollmacht . . . . . . . . . . . . . . | 1. — |
| | Vor das Decret zahlt . . . . . . . . . . . . . | —. 96 |
| d. 2. Febr. | Gegen den Busch citation vor denen Herrn Deputierten erhalten . . . . . . . . . . . . . . . | —. 30 |
| | pro citir Geld zahlt . . . . . . . . . . . . | —. 06 |
| d. 4. » | Bey D. Deputationes erschienen . . . . . . . . . | 1. 30 |
| d. 5. » | Abermahlen bey D. Deputationes erschienen mit H. Busch . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 1. 30 |
| | Summa fl. | 11. 35 |

mann, Prilßbach, Degeler, Lepold (Lippold?) Sußenüß, Frey und Scheidegg von bekannten Namen auch die des Justus Juncker und Friedr. Christoph Hirt, des Vaters. Alles in allem wurde von ihnen die Summe von 22 Gulden aufgebracht, so daß ein ganz netter Ueberschuß verblieb, der wahrscheinlich der Innungskasse übermittelt wurde.

Nun war die Ruhe wieder hergestellt. Die Maler waren zu ihrem Rechte gekommen, Herr Busch hatte seine Ermahnung eingesteckt, und die zwei abspenstigen Gesellen sollten bei hoher Strafe innerhalb vier Tagen zu ihrem Meister zurückkehren. «Sollten» heißt es in dem Protokoll, sie taten es aber nicht. Auch Herr Busch kümmerte sich ebensowenig um den obrigkeitlichen Befehl, als ob er gar nicht ergangen wäre.

Die Maler jedoch waren mit diesem Verhalten des Herrn Busch gar nicht einverstanden. Sie wandten sich von Neuem beschwerdeführend an die Herren Deputierten und baten zugleich um Abschrift der alten, in der Kanzlei aufbewahrten Malerartikel von 1630. Diese wiesen sie an den Rat und so ist es nicht verwunderlich, daß bereits in der Sitzung vom 5. März wieder eine Supplikation [1] der Maler verlesen wird, worin die eben angedeuteten Wünsche dargelegt sind. Es wird beschlossen, «anvorderst auf dem Stadtarchiv nachzuschlagen, ob keine Nachricht und Ursach zu finden, wie und wann die Mahler um das gehabte Exemplar gekommen [2]».

Welche Zustände! Die Künstler sollen der ihnen verliehenen Ordnung gemäß leben, nach ihr handeln und sind nicht einmal im Besitze der verschiedenen Paragraphen. Diese sind ihnen lediglich aus Ueberlieferung bekannt, die der Aeltere dem Jüngeren nach der Erfahrung übermittelt. Nun ist es auch erklärlich, warum so wenig nach den bestehenden Artikeln gehandelt wurde, wenn sie friedlich im Stadtarchiv verstaubten

---

[1] Stadtarchiv, Ubg. C 31, G.
[2] Ratsprotokoll von 1743, S. 195.

und vergilbten. Es müssen energische Männer unter den damals lebenden Malern gewesen sein, daß sie sich nach den langen Jahren beschaulicher Ruhe endlich zu tatkräftiger Arbeit aufrafften, und Trautmann wird wohl kein kleines Verdienst dabei zuzusprechen sein. Wir finden ihn von nun an stets in der ersten Reihe der Kämpfer, sei es als Deputationsmitglied, sei es, wie in späteren Jahren, als Geschworener oder Vorsteher der Malerzunft . . .

Inzwischen war dem Beschlusse gemäß im Archiv nach einer Urkunde geforscht worden, die Aufschluß gäbe, auf welche Weise die Maler um ihre Artikel gekommen, vor allem, ob ihnen solche entzogen worden seien, und in der Sitzung vom 31. Mai stattete der Malerdeputierte von Lersner Bericht darüber ab:

> «Die gedachten Artikel, wovon auch ein Exemplar in der Cantzley befindlich seye, hätten sich zwar im Archiv gefunden, weiter aber keine Spur vorhanden, daß ihnen solches genommen worden, alß dörfte bei deren nötigen Revision kein Anstand seyn und ihnen solche demnächst wieder abschriftlich ertheilet werden können[1].»

Die Stadtväter hatten dagegen nichts einzuwenden und beschlossen, den Malern eine Abschrift der alten Artikel zuzustellen.

Das muß eine recht schwierige Arbeit gewesen sein, denn ein ganzes Jahr ging darüber hin, bis sie sich im Besitze der «Copia» sahen. Nun wurde aber auch keine Zeit verloren und die für nötig befundene Aenderung an den Artikeln von 1630 vorgenommen. Viel war es nicht, was sie an dem ursprünglichen Text änderten, von einigen orthographischen und örtlichen Verbesserungen abgesehen, ließen sie den Wortlaut der alten Artikelsätze vollständig bestehen.

---

[1] Ratsprotokoll von 1743, S. 463.

Nicht lange danach, am 15. Juni 1744, morgens, sprach Trautmann mit den Malern Stephan Geibel, Konrad Ulrich, Remigius Eisenbach, Leopold Scheidegg und Nikolaus Lentzner, seinem Schwager, bei den Maler-Deputierten [1] vor, um ihnen die Wünsche der Maler zu unterbreiten [2]. Das Protokoll [3] über die Verhandlungen enthält folgende wichtige Punkte:

Die erschienenen Maler baten «sowohl vor sich als in aller ihrer abwesenden Consorten Nahmen, . . . gedachte Articul hochobrigkeitlich zu confirmiren, und sie dabey pro futuro kräftigst zu schützen».

Die Deputierten wandten dagegen ein, daß ihr Verlangen im Widerspruch zu eben jenen Artikeln stände, da der Abs. 7 lediglich den Bürgern den Schutz der Verordnungen zuspreche, sie aber im Namen sämtlicher, auch der Malerbeisassen, Antrag stellten, und wie sie ferner zu dem Wunsche kämen, «daß das Vergulden der Rahmen private denen Mahlern gebühre»? — Die Komploranten erklärten hierauf, daß augenblicklich Bürger und Beisassen einmal gleiches Recht genießen sollten, daß aber in Zukunft nur die Bürger der Artikel teilhaftig sein, und die lebenden Beisassen allmählich ins Bürgerrecht eintreten sollten. Was das Vergolden der Rahmen anbetreffe, so gehöre dieses Vorrecht in allen andern großen Städten den Malern, daher «sie ein gleiches allhier zu erhalten unterthänigst verhofften. Uebrigens wiederholten sie ihr ehemaliges Erbiethen, daß sie samt und sonders anstatt des Malerstückes solche Kunststücke, welche E. Hochedler Rath hochgeneigt bestellen würde, auf dem Willfahrungsfall verfertigen wollten.»

---

[1] Die Deputierten der Maler bei dem Rat waren F. v. Liechtenstein und Dr. Rucker.

[2] Es ist ersichtlich, daß die ganzen Bestrebungen in der Hauptsache von minder bedeutenden Künstlern ausgingen. Die besseren Talente hielten sich im Anfange den Verhandlungen fern, um erst später, als die Angelegenheit ihre glückliche Erledigung gefunden hatte, die Zurückhaltung aufzugeben und die Innungssache zu unterstützen, weil es für sie von Vorteil war.

[3] Stadtarchiv, Ugb. C 31, Q.

Hier ist deutlich der Unterschied zwischen dem Meisterstück, das ausschließlich zur Erlangung des Meisterrechts anzufertigen war und von den Geschworenen als minderwertig zurückgewiesen werden konnte, und dem Kunststück zu erkennen, das an Stelle des vorigen nach genauer Angabe der Obrigkeit zu deren gefälliger Verwendung zu malen war.

Ein Gemälde mußte der zu befördernde Geselle auf jeden Fall liefern, — und es ist ein feiner Schachzug der um Genehmigung ihrer Ordnung Nachsuchenden, daß sie sich bereitwillig dazu verstehen wollen, wieder die ehemals für den Rat so praktischen Schmuckstücke seiner Amtsräume einzuführen, denn durch dieses Entgegenkommen dachten sie einen Stein ins Brett zu bekommen und auf einen günstigen Abschluß der Verhandlungen hoffen zu dürfen.

Daß es indessen anders kam, zeigt der Beschluß, der in der Sitzung vom 20. Juni 1744 gefaßt wurde, nachdem das «Protokollum Deputationis, die verbürgert und in Schutz stehende Mahler, auch die von solcher suchende Innung und Articul betr., verlesen worden.» Er lautet nämlich: «Solle man dieses Gesuch nunmehro abschlagen [1].»

Aus welchem Grund, ist nicht ersichtlich. Vielleicht erachteten die Herren vom Rat eine Neukonstituierung der Innung für überflüssig, vielleicht wollten sie sich die Mühe, die bei einer solchen nicht umgangen werden konnte, ersparen, vielleicht auch waren ihnen nicht genügend bedeutende Künstler in der Stadt, die brauchbare Bilder für die Amtsräume liefern konnten, genug, die Gründe, die in der Sitzung gewiß ausführlich besprochen wurden, müssen derartig stichhaltig gewesen sein, daß der Beschluß für die Maler so vernichtend ausfiel.

Diese gaben sich vorläufig damit zufrieden, belästigten auch den Rat mit keiner Supplikatien: ob absichtlich, ob aus Zufall, mag dahingestellt bleiben. Es mögen äußere Ereignisse, die sich

---

[1] Ratsprotokoll von 1744, S. 208.

im öffentlichen Leben der Stadt abspielten, das längere Stillschweigen verursacht haben. Schon 1741 war der Kurfürst von Bayern, Karl VII. in Frankfurt zum Kaiser und im April des folgenden Jahres auch zum römischen König gewählt und gekrönt worden. Nun verließ er im Oktober 1744, nachdem er hier beinahe drei Jahre seinen Hof gehalten hatte, die Stadt, um sich nach seiner Residenz München zu begeben. Von dort kam im Januar 1745 die Nachricht von seinem Tode, die die gesamte Frankfurter Bürgerschaft in aufrichtige Trauer versetzte. «Es wurde sowohl hier, als auf den Dörfern zweimal des Tages mit allen Glocken geläutet, in allen Kirchen wurde der Altar und die Kanzel mit schwarzem Tuch behängt, auch durfte während dieser Trauerzeit keine Musik und Tanz gehalten werden [1].» Doch der Lebende forderte sein Recht: Acht Monate später wurde Franz I. zum Kaiser gewählt und mit großer Pracht und Feierlichkeit gekrönt.

Diese Festlichkeiten, die auch für die Bürger reiche und angenehme Abwechslungen mit sich brachten, ließen die Maler auf kurze Zeit ihre Ansprüche vergessen. Jeder ging seinem Berufe nach und blieb unbekümmert um das Wohl der Allgemeinheit.

In diesen Jahren der ruhigen Arbeit, schlug Trautmann, ohne Veranlassung äußerer Umstände eine völlig neue Richtung in der Ausübung seiner Kunst ein, die für seine Bedeutung als Maler von weittragenden Folgen war. Er gab den handwerksmäßigen Beruf auf, widmete sich von nun an der Arbeit an Staffeleibildern und stellte sich damit in die Reihe der wahren Kunstmaler.

Hüsgen bringt das in seiner Biographie mit folgenden Worten zum Ausdruck:

---

[1] P. J. Doering, Neue Chronik von Frankfurt a. M. Frankfurt 1834, S. 32.

«Das Tapeten-Mahlen trieb er während seinem Ehestand nur einige Jahre. Durch natürliche Gaben geleitet, schwunge er sich nun über diese gemeine Gränzen zu den höheren Sphären der Kunst, und wurde ein recht geschickter Mann [1].»

Ebenso Gwinner (S. 285).

In Trautmanns Künstlerleben tritt uns damit ein Spiegelbild seiner ganzen Zeit entgegen. Die Unterscheidung zwischen dem Kunst*maler* und dem Kunst*handwerker*, die sich in Frankfurt schon im 17. Jahrhundert herausgebildet hatte und im 18. noch verstärkte, läßt sich auch bei ihm deutlich erkennen. Jedoch vollzog sich die Wandlung nur äußerlich, im Denken und Fühlen blieb er sein Leben lang ein Handwerker. Dies beweist am deutlichsten seine eifrige Unterstützung der Zunftbestrebung, für die er auch weiterhin seine ganze Persönlichkeit einsetzte, während andere Künstler, wie Schütz, Hirth und Juncker nur gezwungen und lediglich zur Sicherstellung ihrer Existenz der Innungssache beitraten, nach Jahren aber, als es ihnen ermöglicht war, mit Freuden den Zwang von sich abwarfen . . .

Seit den Jahren der Wandlung datiert eigentlich erst die Entwicklung von Trautmanns wirklicher Künstlerlaufbahn, und wird sind nun auch in der Lage, diesen Werdegang an der Hand erhaltener Bilder verfolgen zu können.

Wie leicht und geschickt er sich in seinen neuen Beruf als Kunstmaler einlebte und wie schnell er es verstand, Vorzügliches zu schaffen, beweist das einzige datierte Werk, das von ihm erhalten ist, eine Kreuzigungsszene von 1751 bei Frau Richard-Frankfurt.

Im folgenden Jahre entstand ein leider nur im Stich erhaltenes Selbstportrait, das, wie Hüsgen lobend angibt, «außerordentlich meisterhaft» gemalt und uns eine neue Bestätigung ist, daß Trautmann sein Talent nach jeder Seite hin voll entfaltete.

---

[1] Hüsgen, Nachrichten, S. 131. — Art. Magazin, S. 348.

Im August desselben Jahres, in dem das Selbstportrait vollendet wurde, wagten die Maler einen erneuten Vorstoß gegen den Rat, um ihn zur Nachgiebigkeit zu zwingen und ihn ihren Wünschen geneigt zu machen.

Im Stillen vorbereitet, lag wiederum ein äußerer Anlaß vor, aus der Reserve, die sie durch Jahre hindurch bewahrt hatten, herauszutreten und immer wieder hartnäckig um Genehmigung ihrer Artikel nachzusuchen. Das Verhalten der Weißbinder gab ihnen erwünschte Gelegenheit, von Neuem ihre Forderungen geltend zu machen.

Lange schon bestanden nicht zu vermeidende Reibereien zwischen den beiden sich so nahestehenden Professionen. Denn die Malerei, wie sie damals als Handwerk aufgefaßt wurde, berührte sich mit keinem Berufszweig mehr, als mit dem der Weißbinder. Beim Ausstaffieren neuerbauter Häuser war es dem Weißbinder beispielsweise untersagt, architektonische oder figürliche Malereien anzubringen, da dies allein dem Maler vorbehalten war; während jenem wiederum verboten war, Fenster und Türen mit Rollwerk einzufassen, weil diese Arbeit das Vorrecht der Weißbinder bleiben sollte.

Daß diese Streitfragen bereits bis ins 17. Jahrhundert zurückreichen, bezeugen die Absätze 8 und 9 der Art. von 1630, in denen es heißt:

> «Den Weißbindern wird anempfohlen, daß sie sich aller ander Mahlarbeit als mit Vergülden, Staffieren, Laubwerk grün in grün, Bildern und Figuren enthalten bei Straf 10 fl.»
>
> und sie sollen «keine verloffenen Mahlergesellen oder Jungen annehmen und sich dessen gänzlich enthalten bei Straf von 10 fl.»

Die Geldstrafe war damals die wirksamste Sühne, doch was nützt die schärfste Strafbestimmung, wenn sie nicht angewandt wird. Und die Weißbinder machten sich das zu

nutze, indem sie sich so gut wie gar nicht nach den Verordnungen richteten, ohne ihr Wollen aber dadurch den Malern einen hohen Trumpf in die Hand spielten. Denn, wie schon erwähnt, war es diesen durch Hinweis auf die groben Verstöße der Weißbinder ermöglicht, zur endgültigen Beilegung der Streitigkeiten die Genehmigung ihrer Artikel erneut zu fordern.

In der Supplikation[1] vom 16. August des Jahres 1752 werden sämtliche Verfehlungen der «Weißbinder» aufgezählt und um den Schutz des Rats gegen diese Eingriffe gebeten.

Begonnen wird fast jede Eingabe mit einer Schmeichelei, die dem Rat ausgestellt wird. So sehen sich auch hier die Maler durch «die große Gerechtigkeit, welche die Hochedl. Gestr. und Herrlichkeiten etc. in Erhaltung dero und in dieser Stadt eingeführten Gesetze und Ordnungen beobachten und welche allen Beleidigten gewisses Recht verspricht, . . . zu gegenwärtger gehorsamster Vorstellung» veranlaßt. Weiter weisen sie darauf hin, daß es keine Profession gebe, «die der andern gegen die errichtete Articuln und kundbare Gesetze so viele Eingriffe thut, . . . als sie von denen Weißbendern beständig offenbar erdulden müssen.» Gehen ferner auf die bestehenden Gesetze und Verordnungen ein, um zu zeigen, wie wenig sich jene danach richteten. «Es ist leider so weit kommen, klagen sie, daß die Weißbender nach und nach die uns zustehende Mahlereyen so wohl äußerlich an Häussern alß in Zimmern an sich gezogen, darauf viele Gesellen auch heimlich viele Mahler Gesellen halten» was doch gegen Abs. 8 und 9 der Art. von 1630 verstößt. Wie immer wird auch hier die völlige Verdienstlosigkeit der Maler den andern gegenüber, die sich der Eingriffe schuldig machen, hervorgehoben, so daß die meisten von ihnen, «ohn-erachtet ihrer Geschicklichkeit kaum ihren täglichen Unterhalt zu erwerben vermögen». Die weite-

[1] Stadtarchiv, Ugb. C 31, ad Q.

ren Folgen aber, die diese «offenbar großen Eingriffe» noch zeitigen, sind so interessant, daß sie verdienen, wörtlich hier wiedergegeben zu werden: «die Uebertretungen haben nämlich, «führen die Maler aus, zur Folge, daß Freunde und auf die «Profession reisende Mahler-Gesellen bey uns vergeblich Dienste «suchen, dadurch aber wir in große Abnahme und Verachtung «kommen, und besonders Auswärtigen, wie durch Briefe kann «erwiesen werden, sehr befremdet ist, daß unsere Kunst in «dieser gleichwohlen reich- und großen Stadt so gering ge- «achtet, ja von Weißbendern wieder Recht, wieder Ordnung, «ja wieder die beschworne Articuln dergestalten unterdrücket «wird».

Niemals haben in andern Städten derartig gespannte Verhältnisse zwischen den beiden Professionen bestanden, und mit Recht betonen die Maler den enormen Schaden, die ihnen durch solche Kleinlichkeiten zugefügt wurde, die sie außerdem in den Augen auswärtiger Handwerker herabsetzen mußten. Sie bitten daher erneut, ihre «Articuln und von alten Zeiten her eingeführte Ordnung sowohl zu schützen als . . . denen Weißbendern bey scharfer Strafe die gleichmäßige Haltung ihrer Articuln aufzutragen und ihnen alle Eingriffe und Ueberschreitungen in ihre (der Maler) Profession zu untersagen».

Merkwürdiger Weise ist diese Supplikation nur von 15 der unbedeutenderen Malern unterschrieben, unter ihnen Kiesewetter, Schlegel und dem seit 1747 hier in Frankfurt weilenden Joh. Andr. Benj. Nothnagel, dem Besitzer der Tapetenfabrik. Trautmann dagegen fehlt. Juncker ist nicht vertreten, Hirt, der Vater, wie auch der Beisasse Chr. Georg Schütz, mit einem Wort, alle besseren Künstler, die dennoch später häufig als Innungsmitglieder erscheinen, haben ihre Namen nicht unter die Eingabe gesetzt.

Das könnte man für Zurückhaltung von ihrer Seite auslegen, mag aber auch ebenso gut ein Spiel des Zufalls sein, denn in der Adresse bitten die inwendig Unterschriebenen

auch «nahmens sämtlicher Mahler hieselbst» um Schützung der Artikel.

Das Ergebnis der Supplikation ist auch hier wieder die Ueberweisung der Angelegenheit an die Herren Bürgermeister und Deputierten[1].

Die Verhandlung fand statt[2] und fiel zu Gunsten der Maler aus, denn die Artikel von 1630 wurden endlich genehmigt und anerkannt.

Jedoch waren manche Bestimmungen darin veraltet und bedurften einer modernen Redaktion. Zu drei Absätzen wurden Erweiterungen entworfen und im September 1752 mit einer Supplikation und der Bitte um Genehmigung dem Rate eingereicht[3].

Die Maler danken zunächst für das Entgegenkommen, das ihnen die hohe Obrigkeit zuteil werden ließ, bitten aber zugleich, die auf einem besonderen Blatte beigefügten Artikel mit den von ihnen entworfenen Zusätzen, die den Anforderungen der fortgeschrittenen Zeit genügten, einer geneigten Durchsicht zu unterziehen und wenn möglich, zu genehmigen. Dabei erfahren wir, daß seit 1685 kein Lehrjunge mehr auf der Stadtkanzlei eingeschrieben wurde, und daß sich die Maler von der Wiedereinführung der Ordnung Großes verhofften. Denn es würde ihnen zu großem Vergnügen gereichen, wenn dadurch der Anfang zu einem Kabinett oder einer Galerie gemacht und die Kunst «zu dem alten vor Zeiten in hiesiger berühmten Stadt gehabten Lustre wiederum gebracht» werden würde.

Dem Rat müssen diese Gründe eingeleuchtet haben, denn er stimmt in der nächsten Sitzung den Vorschlägen der Maler mit ganz geringen Abänderungen bei, knüpft aber trotzdem eine kleine Ermahnung daran, welche die Kunst- oder Meister-

[1] Ratsprotokoll von 1752, S. 262.
[2] Das Protokoll hierüber existiert nicht mehr.
[3] Stadtarchiv, Ugb. C 31, ad Q.

stücke betrifft. Denn es «ist hac occasione beliebet worden, dahin zu sorgen, daß die noch ausstehende Gemählde beygebracht werden [1]».

Wieder ein Beweis, daß verschiedene Gesellen die Lieferung des «Stückes» unterlassen hatten, das sie nach Ratsbeschluß nun nachliefern mußten.

Trautmann hat es indessen nie getan. Ueberhaupt scheint er sich in diesen Jahren weniger um die Gesellschaft gekümmert zu haben, denn auch die letzte Eingabe ist nicht von ihm unterschrieben; das besorgten die vier sehr unbedeutenden Maler Föhrlein, Düring, Mund und Finsterwalder, die im Namen sämtlicher in Frankfurt lebenden Künstler handelten.

Die Zusätze selbst, welche sie dem Rat vorschlugen, sind nur geringfügiger Natur. Die alten Artikel von 1630 wurden wörtlich abgeschrieben, und nur nach drei Paragraphen finden sich Erweiterungen, nämlich den Absätzen vier, fünf und sechs [2].

In dem Passus zu § 4, der uns schon bekannt ist [3], wird von den Beisassen und deren Stellung zu den Artikeln gesprochen. Daß sie zwar die gegenwärtige Ordnung mitgenießen, in Zukunft aber dieses Vorrechtes nicht mehr teilhaftig werden sollten, da nur verbürgerte Maler in der Gesellschaft Aufnahme finden könnten.

Der Zusatz zu Abschnitt fünf macht es den Vorstehern zur Pflicht, dafür zu sorgen, daß den Malerwitwen auf Verlangen ein oder zwei tüchtige und geschickte Gesellen zugeteilt werden.

Die Erweiterung des sechsten Artikels endlich hat für uns das meiste Interesse. Sie lautet wörtlich:

«Da denn und damit die Mahler Kunst in desto größere Aufnahme und umsomehr allhier empor gebracht werden

---

[1] Ratsprotokoll von 1752, S. 305.

[2] Anhang und Stadtarchiv Ugb. C. 31, ad Q.

[3] Vergl. oben S. 40.

möchte, keiner aufgenommen werden soll, dessen überreichtes Gemählde von einem Hochedlen Magistrat und denen beyden Vorstehern dergestalt schlecht befunden würde, daß solches alß ein echtes Kunststück nicht zu achten und angesehen werden könne, wie dann die gegenwärtige Mahler sich ebenfalls verbindlich gemacht, daß jeder unter ihnen ein wohl und fleißig verfertigtes Kunst Gemählde nach beliebter Vorschrift Eines Hochedlen Magistrats und eines jeden Kunst und Genie in Zeit längsten einem Jahr von dato an annoch nachliefern sollen und wollen, und daß derjenige so darinnen saumselig und diese bestimmte Zeit übergehen sollte, nicht nur von dieser Mahlergesellschaft ausgeschlossen und an dieser Ordnung keinen Teil nehmen, sondern auch die übrige Mahler dessen Bestrafung Hoher Obrigkeit anheim gegeben haben wollten [1].

Inhaltlich will dieses Riesensatzgefüge weiter nichts besagen, als daß die Maler keineswegs ohne Gegenleistung die Neugenehmigung der Artikel verlangten, sondern durch die Lieferung der Gemälde sich genügend revanchieren wollten.

Damit nun aber auch wirklich jene Bilder verfertigt werden, sind äußerst scharfe Worte und unerbittliche Bestimmungen gewählt, die dem Rat eine feste Handhabe geben und die Gewißheit gewähren, daß er auch tatsächlich in den Besitz jener Kunststücke kommt. Auf diese Weise konnten die Zusätze nur einen guten Eindruck machen und waren auch darauf hin verfaßt, dem Rat die Entscheidung leicht zu machen.

Von Interesse ist folgende Betrachtung über jene Kunststücke. In den Artikeln von 1630 gilt das zu liefernde Gemälde als Ersatz für das s o n s t z u e n t r i c h t e n d e E i n t r i t t s g e l d in das Handwerk. Es wird dem Rat als Gegenleistung angefertigt, dafür, daß er die Artikel genehmigt hat. Vom Jahre 1630 an bis 1752 bleibt diese Erklärung für das Kunst-

---

[1] Stadtarchiv, Ugb. C 31, ad Q. und Anhang.

stück bestehen. Auch in den 1752 neu genehmigten Artikeln findet sich dieser nicht anders auszulegende Absatz 6. Nun tritt aber eine Erweiterung hinzu, die besagt, daß «keiner aufgenommen werden soll, dessen überreichtes Gemählde von einem Hochedlen Magistrat und denen beyden Vorstehern dergestalt schlecht befunden würde, daß solches als ein echtes Kunstwerk nicht zu achten und angesehen werden könne». Es schleicht sich also die Modifikation des echten Meisterstückes ein, von dessen Ausfall es abhängt, ob der Geselle Meister werden kann oder nicht. Und das Kunststück gilt, logisch betrachtet, als Eintrittsgeld in die Zunft und als Prüfstück für den ausgelernten Gesellen. Daß es sich in ganz kurzer Zeit nur zu dem letzteren entwickelt, während bei der Aufnahme in die Innung ein Geldbetrag zu entrichten ist, wird weiter unten noch zu zeigen sein.

Die erste Handlung, die die Maler nach Genehmigung der Artikel der Ordnung gemäß unternahmen, war die Ernennung zweier Geschworenen, welche sie dem Rat zur Bestätigung vorschlugen.

Das Protokoll vom 10. Oktober 1752 meldet darüber[1]:

> «Als der Herr Scab: von Uffenbach, Deputatus von denen Mahlern vorgebracht, es seye bekannt, was gestalten denen Mahlern die Articul erneuert und extendiret worden, in dessen Verfolg hätten sie den Friedrich Ludwig Hauck und Johann Remigius Eisenbach zu ihren Geschworenen oder Vorstehern erwehlet, dahin stellend, ob solche zu bestätigen beliebet seye? : | : Seynd solche zwar vor dieses Mahl confirmet worden, pro futuro aber hätten sie zu E. Hochedlen Rat freyer Wahl mehrere vorzuschlagen.»

Diese Forderung geschah mit guter Berechnung, denn in Zukunft hatte der Rat die Macht, solche Männer, die nicht

---

[1] Ratsprotokoll von 1752, S. 326.

nach seinem Geschmacke waren, Jahr für Jahr übergehen zu können.

Die beiden ersten Geschworenen waren übrigens nicht sehr glücklich gewählt und können nicht als Zierde ihrer Profession gelten. Hauck, ein geborener Hamburger, hatte seit 1711 seinen Wohnsitz in Frankfurt, wo er als Portrait- und Miniaturmaler sein mittelmäßiges Talent erprobte. «Der Wert seiner Portraits besteht nur in der Aehnlichkeit, die seinem Pinsel mehr Beifall erworben hat, als er im Grunde verdiente[1]». Noch unbedeutender war Eisenbach, der um 1696 geboren, 1774 starb und von Gwinner[2] lediglich in der Rubrik der «Kunstmaler» aufgeführt wurde.

Man sollte meinen, daß nun, da die Maler alles erreicht, was sie erstrebt hatten, von ihrer Seite keine Wünsche mehr um Aenderung der Artikel dem Rat zugehen würden. Und doch brachten sie nach kaum fünf Jahren den Stein wieder ins Rollen.

Die Verhandlung erfuhr aber dadurch eine Vereinfachung, daß die beiden Geschworenen, — es sind in diesem Jahre 1757 Mund und Finsterwalder, wieder zwei Talente von sehr untergeordneter Befähigung, — ohne vorherige Eingaben bei den Herren Deputierten vorsprachen und diese um Genehmigung einiger Abänderungen ihrer Artikel ersuchten, welche verschiedene bis dahin noch nicht festgesetzte Gebühren behandelten, sowie auch eine ausführliche Regulierung der Meisterstückslieferung enthielten.

Das Dekret war mit den Unterschriften sämtlicher Maler, mit Ausnahme der Justus Junckers und F. W. Ducrées, versehen[3] und wurde von den Deputierten zurückbehalten, um einer Durchsicht unterzogen zu werden.

---

[1] Gwinner, a. a. O., S. 351.

[2] Gwinner, ebenda S. 466.

[3] Friedrich Wilhelm Ducrée war 1719 in Frankfurt geboren und erlernte die Malerei bei Justus Juncker. Er malte kleine Genrebilder, noch

In der am 17. März stattfindenden Verhandlung werden die neun vorgeschlagenen Bestimmungen[1] einzeln durchgesprochen und im Ganzen ohne große Aenderungen genehmigt.

Die ersten Artikel setzen die Gebühren fest, welche die Geschworenen bei verschiedenen Anlässen zu beanspruchen haben, die folgenden regulieren die Einschreibesummen der Lehrlinge und Gesellen. Punkt fünf fordert zehn Reichstaler als Eintrittsgeld in die Gesellschaft, das aber vom Rat auf acht Taler ermäßigt wird[2]. Und die letzten vier Absätze bestimmen ganz genau die Anfertigung und Ablieferung des Meisterstückes.

Dieses hat demnach den ihm ursprünglich anhaftenden Sinn, als Eintrittsgeld in die Profession zu gelten, völlig verloren, da hierfür bereits eine verhältnismäßig hohe Summe zu entrichten ist, dient also von nun an lediglich zur Prüfung, ob der Geselle die für einen Meister ausreichenden Fähigkeiten besitzt. Die Entscheidung hierüber liegt in den Händen der Geschworenen und der Deputierten. Jene haben dem Kandidat nach dessen Aeußerung, für welches Genre er eine Vorliebe hat, sowohl die «Idee» als auch die «Proportion» anzugeben, nach denen er seine Arbeit anzufertigen hat, das Uebrige aber wird «seiner eigenen Einsicht überlassen».

Auch für die Vergolder ist gesorgt, die als Maler-Handwerker ebenfalls Anspruch hatten, der Zunft anzugehören. Sie hatten «zu einem auf den Römer gelieferten Gemählde eine saubere, an Ecken und Mittelstücken mit Zierrathen von guter dauerhafter Massa oder Composition versehene Rahme,

---

öfters landschaftliche Gegenstände, wobei ihm Jagden, militärische Lager etc. als Staffage dienten. Zuweilen ahmte er Nic. Berchem und Heinrich Roos in ihren Hirtenstücken nach. Er hat wohl die Unterschrift aus Sympathie für seinen einstigen Lehrer unterlassen, der ebenfalls von nun an nichts mehr mit der Zunft zu tun haben will.

[1] Stadtarchiv, Ugb. C 31, ad Q. und Anhang.

[2] Ratsprotokoll von 1757, S. 85.

woran die Verguldung von allem Fehler befreyt, zu verfertigen, oder aber statt der Zierrathen zwei glatte Rahmen fein verguldet zu liefern».

Dadurch gelangte der Rat auf billige Art und Weise zu den Rahmen, die er für die auf die Cantzley gelieferten Gemälde anfertigen ließ.

Die besonderen Ausführungen über die Vergolder zeigen wieder, daß die Trennung zwischen Künstlern und Handwerkern bereits ausgeprägt war, daß beide Zweige aber auch ohne Reibungen und Konflikte Seite an Seite in der Innung bestehen konnten.

Die Anfertigung des Meisterstück-Gemäldes im Vergleich mit der Bedingung der Rahmenlieferung war nicht einfach.

Für selbständiges Arbeiten, ohne Beihilfe, war dadurch gesorgt, daß das Bild im Hause des ältesten Geschworenen anzufertigen war. Als Frist war ein Monat gesetzt. Der «Candidat» durfte zwar nach der Natur malen, auch vorher eine Zeichnung entwerfen, aber verboten war es ihm, einen Kupferstich oder ein Modell zu kopieren, es mußten mindestens Veränderungen zu gewahren sein, «die aus seiner eigenen Idee flossen [1]».

Wenn das Gemälde vollendet war, hatten es die Geschworenen dreimal, das letzte Mal im Beisein der Deputierten zu besehen. Dafür bekamen sie «die beeden erstenmahle außer einem Glas Wein, etwa für den Mann 1/2 Maas und Brod nichts, das letzemal aber jeder nebst obigem 1 fl.[2]».

Man sieht, die Artikel waren wirklich sehr ausführlich und vergaßen nicht neben dem geistigen Genuß auch für das leibliche Wohl ihrer Mitglieder zu sorgen. Nach der Stärkung ging es dann ans Kritisieren und Begutachten der Arbeit.

Ueber die Fehler, welche in ihr enthalten sein können, und

---

1 Stadtarchiv, Ugb. C 31, ad Q. und Anhang. Art VII.
2 Ebenda, Art. VIII.

deren Bestrafung besteht wiederum ein besonderer, der neunte und letzte Artikel[1]:

> «Ein wesentlicher durchgängiger Fehler in Proportion oder Licht und Schatten macht das gantze Meisterstück, doch anderst nicht als auf gethane Vorstellung der Geschworenen und Gesellschaft, und desfalls erfolgte Erkänntnis derer Herren Deputierten verwerflich und zu nicht. Ein anderer grober Fehler wird höchstens mit 40 kr. ein mittelmäßiger mit 20 und gantz geringer mit zehn kr. bestraft, und steht jedem Mahler von der Gesellschaft sowie überhaupt jedermann frey, das Meisterstück nach dessen Verfertigung, acht Tage lang, doch ohne dem neuen Meister Unkosten zu verursachen, zu besehen.»

Einen Kommentar hierzu zu geben, erübrigt sich. Die paar Zeilen werfen ein treffenderes Streiflicht auf die ganze Zeit, als spaltenlange Erörterungen es tun könnten . . . .

Trautmann hatte, wie wir gesehen, schon seit 1747 keine der Supplikationen mehr mit unterschrieben, verhielt sich also zurückhaltend gegen die Bestrebungen dieser Jahre. Dies war für seine künstlerische Ausbildung von Vorteil. Denn er konnte dadurch sein ganzes Sinnen und Trachten auf seine eigene Tätigkeit konzentrieren und mit intensiver Kraft und Schaffenslust dem erwählten Berufe und seinen neuen Ideen sich hingeben.

Es waren mannigfache äußere Umstände, die ihn zu jener Teilnahmlosigkeit am öffentlichen Leben veranlaßten. Der Tod hielt reiche Ernte in den Reihen seiner nächsten Angehörigen. Innerhalb eines Jahrzehnts (1746—56) wurden ihm fünf Kinder im zartesten Alter entrissen, 1749 starb sein Schwager Lentzner, 53 sein Schwiegervater Kiesewetter und 1759 am 30. Januar seine treue Lebensgefährtin Magdalena Ursula.

---

[1] Stadtarchiv, Ugb. C. 31, ad Q. und Anhang, Art. IX.

Dennoch gehören jene Jahre einer Periode der größten Schaffensfreudigkeit und reichster Ausbeute an, in der auch der äußere Erfolg sich langsam einzustellen begann. Als Portraitist muß Trautmann, schon bevor sein Selbstbildnis entstanden war, einen Ruf gehabt haben. Aus der Inventaraufnahme seines Nachlasses[1] ist es bekannt, daß er bei seinem Tode «drei Familienportraits» zurückließ, und Hüsgen bestätigt durch folgende Worte der Biographie die Bedeutung Trautmanns als Bildnismaler:

> «Er schilderte ebenfalls unterschiedene Personen, darunter besonders der letztverstorbene Landgraf von Hessen-Homburg und dessen noch lebende Gemahlin . . . zu bemerken sind[2]».

Es kann hier nur der 1751 gestorbene Landgraf Friedrich IV. von Hessen-Homburg und seine 1780 bezw. 90, als die Bücher Hüsgens erschienen, noch lebende, erst 1792 verstorbene Gemahlin Ulrike Luise in Frage kommen. In der Tat befinden sich heute im Schlosse zu Friedberg (Hessen) zwei Bildnisse, welche beide Fürstlichkeiten darstellen, Pendants, die ursprünglich im Homburger, dann im Großherzogl. Darmstädter Schloß aufbewahrt, gelegentlich der Anwesenheit des Zaren von Rußland in neuester Zeit nach Friedberg überführt wurden. Die Bilder sind von einem späteren Künstler in dessen Geschmack derart übermalt, daß von der Hand Trautmanns so gut wie nichts mehr zu gewahren ist. Wahrscheinlich machte die im Laufe der Jahre eingetretene Verdunkelung eine Auffrischung mit leuchtenden Farben notwendig.

Ein weiterer Auftrag wurde Trautmann von Kassel aus zuteil. Als Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel nach dem Tode seines Bruders im Jahre 1751 tatsächlich zur Herrschaft kam, nachdem er schon vorher als Statthalter die Lande

---

[1] Stadtarchiv, Nachlaßinventarium v. 1769, J. G. Trautmann.

[2] Hüsgen, Nachrichten, S. 132. — Art. Magazin, S. 349.

zu verwalten gehabt hatte, war es das Erste, daß er, wie sein Vater ein Freund vom Bauen, für seine schöne Sammlung niederländischer Bilder eine Gemäldegalerie errichten ließ. Durch kleinere und minder wertvolle Erwerbungen, namentlich italienischer Bilder und Berücksichtigung auch einheimischer, speziell hessischer Künstler bereicherte er den Bestand der Sammlung um ein Erhebliches. Einer seiner Berater in Kunstsachen und sein besonderer Favorit war der in Frankfurt ansässige Baron v. Hæckel, der seinen Fürsten auch auf einige Maler der Mainmetropole aufmerksam machte und ihm deren Beschäftigung empfahl[1].

So erklärt es sich, daß noch heute eine ganze Reihe Schützscher Landschaften, Motive aus dem Rhein- und Maintal, die königliche Galerie zieren, daß Trautmann mit drei Bildern[2], und von den übrigen Frankfurtern auch Justus Juncker, W. F. Hirt und Franz Hochecker mit typischen Arbeiten dort vertreten sind.

Auch von dem dritten hessischen Hofe zu Darmstadt hat Trautmann möglicher Weise Bestellungen erhalten. In der dortigen Galerie befanden sich von ihm nach dem Katalog[3] von F. Hub. Müller vom Jahre 1820 noch zwei Bauernfamilien bei nächtlicher Beleuchtung (Leinw. h. zwei Fuß sieben Zoll, br. zwei Fuß ein Zoll), die er wahrscheinlich für den Landgrafen Ernst Ludwig von Hessen anzufertigen hatte. Dieser war ein besonderer Liebhaber und Förderer der schönen Künste und beschäftigte neben seinen beiden nicht ungeschickten Hofmalern Joh. Konrad Seekatz und Joh. Christian Fiedler häufig auch auswärtige Künstler.

---

[1] Gefällige Mitteilung des Herrn Prof. v. Drach, Marburg, Konservators der Denkmäler im Regierungsbezirk Kassel.

[2] Von Trautmann befinden sich zwei Brustbilder von Orientalen im Depot der Galerie, das dritte, eine Feuersbrunst, ist in der Wohnung des Reg. Präsidenten Grafen Bernstorff-Kassel.

[3] Geschriebene Inventare wurden in der Darmstädter Galerie nicht geführt, die Bestände wurden lediglich alle 10—20 Jahre in gedruckten

Fiedler wurde 1697 zu Pirna geboren, war Schüler von Rigaud und Largillière in Paris, kam 1724 nach Deutschland und wurde wegen seiner Geschicklichkeit im Portraitieren mit 400 Gulden Gehalt am Hofe zu Darmstadt als Hofmaler angestellt. Seekatz war 1719 zu Grünstadt in der Pfalz geboren, lernte zunächst bei seinem älteren Bruder in Worms, dann bei Philipp Hieronymus Brinckmann in Mannheim und ließ sich 1753 nach seiner Verheiratung und Ernennung zum Hofmaler ebenfalls in Darmstadt nieder [1].

Beide malten bald in der eleganten, bewegten, farbenfrischen Manier der Franzosen, bald in der helldunklen, niederländischen Art, bald nach naiven und derben deutschen Vorbildern, vereinigten zuweilen auch deren Eigenarten in einzelnen Gemälden und schufen dadurch einen ganz typischen Stil, der der Darmstädter Kunst des XVIII. Jahrhunderts sein Gepräge gibt. Auf Trautmann werden die gelegentlichen Besuche in der hessischen Residenz nicht ohne Einfluß geblieben sein, das beweist die ungemeine Aehnlichkeit, welche seine Bilder mit denen des Hofmalers Seekatz haben. Die Uebereinstimmung ist zuweilen so stark und verblüffend, daß ein im Sehen Ungeübter schwerlich eine Arbeit des Einen von der des Anderen mit Sicherheit wird unterscheiden können. Die Aehnlichkeit ihrer Bilder erklärt sich aus beiderseitiger Beeinflussung und aus dem gemeinsamen Studium derselben Vorbilder, der Niederländer, wie auch geschickter deutscher Meister.

---

Katalogen inventarisiert, die sich heute alle noch im Großherzoglichen Landesmuseum befinden. Im Katalog von C. Seeger (1842) fehlen die beiden Bilder von Trautmann bereits und über ihren Verbleib ist nichts bekannt. Wenn Gwinner, a. a. O., S. 206 erwähnt, in der Darmstädter Galerie seien noch (also 1862 beim Erscheinen seines Buches) Gemälde von Trautmann, so ist ihm die Abgabe der Bilder wahrscheinlich nicht bekannt geworden.

[1] Näheres über die beiden Darmstädter Maler s. im «Hochfürstlich Hessen-Darmstädtischen Staats- und Adreßkalender auf das Jahr 1780» sowie bei Karl Büchner im Jahrgange 1827 des «Morgenblattes für gebildete Stände». Vergl. hierzu auch Schubart, a. a. O., S. 112 und Anhang 7.

Einer jener deutschen Maler war Philipp Hieronymus Brinckmann, der Lehrer des Seekatz, der Freund Trautmanns.

Er lebte und wirkte zu Mannheim, wo er seit 1755 an der Spitze der von Kurfürst Karl Philipp gegründeten Gemäldegalerie stand.

Brinckmann hatte schnell Karriere gemacht. Im Jahre 1709 in Speyer geboren, kam er in den 20er Jahren nach Mannheim zu dem Maler Joh. Georg Dathan, einem im französischem Geschmack arbeitenden Bildnis- und Historienmaler in die Lehre, wurde schon anfangs der 30er Jahre Hofmaler[1] und verwaltete, von Karl Theodor zum Galerie-Direktor ernannt, die Mannheimer Sammlungen aufs Trefflichste. Als Künstler war Brinckmann zu seiner Zeit angesehen und berühmt. Er erhielt häufig Aufträge von seinem Fürsten, die er geschickt und genial bald in französischem Geschmack, bald in niederländischer Manier ausführte. An Rembrandt lehnte er sich besonders in seinen Historienbildern an, auch radierte er verschiedene Blätter nach einigen von dessen Werken. Und diese Arbeiten waren es vor allem, die Trautmann anzogen, bei deren Anschauung er besondere Freude empfand.

Sie wurden ihm bekannt, als er eine Reise nach Mannheim angetreten, um mit dem Maler Brinckmann zusammen, den er womöglich schon auf der Wanderschaft aufgesucht, zwei kleine Landschaften gemeinsam anzufertigen, die dann in die Sammlung des Frankfurter Kunstmäcen Baron von Hæckel gelangten[2]. Die Richtigkeit der Angabe, daß beide Maler an den Bildern beteiligt sind, ist durch die Persönlichkeit des

---

[1] Fr. Walter, Geschichte Mannheims, Bd. I, S. 433.

[2] Die beiden kleinen Bildchen h. 7½ br. 5½ Fuß wurden, wie der Auktionskatalog C 1386 im Staedel angibt, mit der ganzen Sammlung Hæckel versteigert. Die Auktion fand am 13. August 1764 im Hause des Barons «zu den 2 Baeren» in der Töngesgasse (heute Nr. 40) statt, in dem Landgraf Wilhelm von Hessen-Kassel bei seinen Frankfurter Aufenthalten stets logierte. Auf der Versteigerung war auch Wolfgang Gœthe anwesend und kaufte im Auftrage seines Vaters Gemälde für 411 Gulden.

Besitzers verbürgt. Denn Baron Hæckel, in dessen Nachlaß sie sich befanden, ist als Kunstkenner von Bedeutung durchaus ernst zu nehmen, der seine gesammelten Bilder wohl durchweg von den Künstlern selbst erwarb, und so auch in der Lage war, deren Maler auf das Genaueste anzugeben. Haben nun Brinckmann und Trautmann gemeinsam zwei kleine Pendants gemalt, so ist es wahrscheinlicher, daß sie in Mannheim, dem Aufenthaltsort Brinckmanns, entstanden sind, als in Frankfurt. Auf jeden Fall aber spricht dieses Zusammenarbeiten für eine nähere Bekanntschaft zwischen beiden Männern und erklärt die starke Beeinflussung, die Trautmann von dem älteren Brinckmann erfahren hat.

Auch ist hiernach der Umstand nicht von der Hand zu weisen, daß es Trautmann vor allem der Fürsprache Brinckmanns zu verdanken hatte, als er 1761 von Karl Theodor zum Kurpfälzischen Hofmaler ernannt wurde. Die Auszeichnung wurde ihm auf einen Antrag hin zuteil, dem er wohl ein von seiner Hand gemaltes Bild beigesellte. Welches diese Arbeit war, konnte nicht ermittelt werden, auch ist die Ernennungsurkunde selbst nicht mehr vorhanden, nur eine auf die Verleihung des Titels sich beziehende Mitteilung, welche Karl Theodor von Schwetzingen aus seinem Hofmeister zugehen ließ. Sie lautet[1]:

An Gr. Hofmeisteren Tit. Herrn Prinzen von Galean.

Die Ernennung des Johann Georg Trautmann zum Churfürstl. Hofmaler betr.

S. E.

Gleichwie Ihr Churfürstl. Gn. den in der Nebenlag. Suplicierenden Johann Georg Trauttmann zu dero Hof-Mahlern, vermög darüber ausgefertigten Patents mildest ernennet haben, also geben es dero Groß Hofmeisteren

[1] Großherzogl. Bad. Gen. Landesarchiv zu Karlsruhe «Pfalz Gen. Akten Nr. 1397 Dienste (Hofstellen)».

Tit. Herrn Prinzen von Galean zur Nachricht und weitheres gehörigen Verfügung hier durch gnädigst zu vernehmen.

Schwetzingen, den 10. october. 1761.

## IV. TRAUTMANN UND DIE FAMILIE GOETHE. 1759—1763.

Es kann sich in diesem Abschnitt nicht darum handeln, die schon so oft geschilderten und auch in der Einleitung kurz wiedergegebenen Ereignisse im Gœthehause während der Besetzung Frankfurts durch die Franzosen hier noch einmal darzustellen. Sie sind aus Dichtung und Wahrheit bekannt und in neuerer Zeit mehrfach in der Literatur behandelt worden [1]. Es mögen nur einzelne Punkte nähere Betrachtung erfahren, die einer Richtigstellung oder eingehenderen Beleuchtung bedürfen.

Trautmann kam zum ersten Male mit der Familie des Rath Gœthe in Berührung als dieser zwei Gemälde bei ihm bestellte und ihm bei deren Ablieferung am 15. Januar 1759 die Summe von 85 Gulden auszahlte [2].

Im ersten Buch seiner Selbstbiographie [3] erzählt Gœthe von den Kunstliebhabereien seines Vaters, der öfters und sogar leidenschaftlich den Grundsatz ausgesprochen habe, daß man die lebenden Meister beschäftigen und weniger auf die abgeschiedenen wenden solle, bei deren Schätzung sehr viel Vorurteil mitunterlaufe.

Nach diesem Prinzip übertrug er schon vor dem Umbau des Hauses im Hirschgraben an den ältesten und gereiftesten

---

[1] Vergl. oben Anm. auf S. 4, ferner Schubart, a. a. O. und Donner-v. Richter, Thoranc-Bilder.

[2] C. Ruhland, des Herrn Rat Haushaltungsbuch in «Weimars Festgrüße 1899», S. 77 ff.

[3] Dichtung und Wahrheit, Weimarer Ausgabe I, 39.

der Frankfurter Malergruppe, an Justus Juncker, die Lieferung von vier Gemälden. Am 18. Mai 1753 erhielt dieser für die ersten beiden Bilder fl. 22.30, am 22. Oktober für die andern beiden «Küchenstücke» 30 Gulden [1].

Zwei Jahre darauf vollzog sich von Mai bis Wintersanfang der große Umbau des Hauses, welcher bei bedeutender Erweiterung der Räumlichkeiten auch eine notwendige Vermehrung des Zimmerschmuckes zu fordern schien. Denn in den folgenden Jahren werden auch die übrigen Frankfurter Maler mit verschiedenen Aufträgen beehrt.

Chr. G. Schütz, der «auf dem Wege des Sachtleben die Rheingegenden fleißig bearbeitete [2]», konnte am 12. April 1756 für zwei Arbeiten fl. 85.20 empfangen, im gleichen Jahre, am 20. September lieferte I. A. B. Nothnagel zwei Gemälde, wofür er 50 Gulden in Zahlung nahm. Und auch Trautmann, «der sich den Rembrandt zum Muster genommen, und es in eingeschlossenen Lichtern und Widerscheinen, nicht weniger in effektvollen Feuersbrünsten weit gebracht hatte, so daß er einstens aufgefordert wurde, einen Pendant zu einem Rembrandtschen Bilde zu malen [3]», erhielt, wie wir gesehen, eine Bestellung auf zwei Gemälde.

Ein besonderer Günstling des Herrn Rat war der Darmstädter Seekatz, dessen Arbeiten er häufig auf dem Frankfurter Kunstmarkt gesehen und erstanden hatte. Ihm sagte die oft zarte und feine Pinselführung, die damals allgemein anerkannte und beliebte französisch-niederländische Manier, in welcher der hessische Hofmaler seine Bilder verfertigte, vor allem zu.

Häufig, fast zu jeder Messe, kam dieser nach der Mainmetropole, um Einkäufe zu machen, Freunde und Kunden aufzusuchen, Aufträge anzunehmen oder bestellte Bilder abzuliefern.

---

[1] C. Ruhland, a. a. O. S. 77 ff.

[2] Dichtung und Wahrheit, W. A. I, 40.

[3] Ebenda I, 40. Die Existenz, sowie der Aufenthaltsort dieses Pendants war leider nicht zu ermitteln.

Denn in der verhältnismäßig kleinen Residenzstadt war sein Kundenkreis gering, von dem Titel Hofmaler allein konnte er keine Familie ernähren, sein Hauptabsatzgebiet war daher Frankfurt.

Auf diese Weise lernte auch Rat Gœthe seine Bilder schätzen, und er faßte den Entschluß, Seekatz neben den Frankfurter Malern zu beschäftigen. Ob er diesem eine schriftliche dahingehende Mitteilung machte, ob er ihm bei einer persönlichen Zusammenkunft den ersten Auftrag erteilte, entzieht sich unserer Kenntnis. Sicher ist, daß der Darmstädter gelegentlich der Anwesenheit auf der Herbstmesse des Jahres 1758 zwei bestellte Gemälde in dem Haus am Hirschgraben ablieferte, und 45 Gulden dafür erhielt[1].

Seekatz muß von sehr liebenswürdiger und einnehmender Sinnesart gewesen sein, denn von nun an war er ein gern gesehener Gast im Gœthe'schen Hause, nahm während der Dauer seiner Frankfurter Aufenthalte dort stets Quartier[2], und vor allem für die Kinder war es immer eine Freude, wenn «Gevatter Seekatz» sich wieder einmal blicken ließ.

Mit allen diesen Männern kam der junge Wolfgang durch die Kunstliebhaberei seines Vaters von frühester Jugend an in enge Berührung, deren Umgang er, nach seinem eigenen Geständnis, außerordentlich viel zu verdanken hatte. Er besuchte sie in erwachendem Interesse häufig in ihren Ateliers, betrieb dann die bei ihnen bestellten Bilder, ließ sich von ihnen belehren und gewöhnte sich bald daran, die Natur, wie sie, mit den Augen des Künstlers anzusehen.

Auch beim Neuordnen der alten, und Aufhängen der frisch angefertigten Bilder war er dem Vater behilflich. In schwarze, mit goldenen Stäbchen verzierte Rahmen gekleidet, wurden sie

[1] Ruhland, a. a. O., S. 78.
[2] Dichtung und Wahrheit, W. A. II, 167.

alle an den Wänden des freundlichen Zimmers neben der Studierstube[1] symmetrisch angebracht.

Bedauerlicherweise ist auf uns von den gesamten Kunstschätzen des Herrn Rat so gut wie nichts überkommen, da Frau Rat Gœthe bei dem Umzug vom Hirschgraben nach dem Roßmarkt 1795 der Einfachheit halber alles, was sie an Büchern, Gemälden und Möbeln nicht mit in die neue Wohnung nehmen konnte, zu Geld machte, d. h. verauktionieren ließ[2].

Außer zwei Stilleben von Juncker, über deren Entstehung uns Gœthe in seiner Biographie ein allerliebstes Geschichtchen erzählt, und die sich heute im Besitze des Freiherrn von Bernus auf Stift Neuburg bei Heidelberg befinden[3], ist von des Herrn Rat Sammlung wissentlich nichts mehr vorhanden.

Wenn heute indes beim Eintritt in das Gemäldezimmer des Gœthehauses zu Frankfurt der Eindruck erweckt wird, als sähen wir an den Wänden in schwarzen, mit goldenen Stäbchen verzierten Rahmen, alle jene Arbeiten vor uns, die seinerzeit Vater Gœthe für sich anfertigen ließ, so ist das lediglich dem Eifer und der Rührigkeit der jetzigen Verwaltung zu verdanken, die in mühevoller Arbeit Bilder der sämtlichen für Gœthe ehemals tätig gewesenen Maler erwarb und sie derart

---

[1] Als das Gemäldezimmer ist nach Volger (Vaterh. S. 117 ff.) das dreifenstrige Mittelzimmer des zweiten, von der Familie bewohnten Stockwerks, anzusehen, wo es sich heute auch richtig befindet.

[2] Vergl. hierüber die Briefe an ihren Sohn in «Die Briefe der Frau Rat Gœthe», gesammelt und herausgegeben von Albert Köster, Leipzig 1908, Bd. 1, Nr. 203 ff.

[3] Ueber die beiden Arbeiten vergl. außer Dichtung und Wahrheit, W. A. I, 242, auch Festschrift zu Gœthes 150. Geburtstagsfeier. Frankfurt a. M. 1899; Frh. v. Bernus, zwei Bilder aus Gœthes Jugendzeit, S. 181—186. Darin ist versucht, das Fehlen des Hauptmomentes, auf das sich die Gœthesche Erzählung stützt, nämlich daß die Bilder auf Holz gemalt sind, bei den auf Leinwand gefertigten Stilleben auf Neuburg zu erklären und durch einen Gedächtnisfehler Gœthes zu entschuldigen. Ob es berechtigt und gelungen ist, darüber steht hier eine Entscheidung nicht zu.

nebeneinander anordnete, wie sie nach den authentischen Mitteilungen des Sohnes einstmals den Raum im zweiten Stock des Wohnhauses im Hirschgraben geschmückt haben.

Auch die Tapete wurde nach den vorhandenen Rechnungen, die Nothnagel[1] an den Herrn Rat ausstellte, soweit es möglich war nach den alten Mustern rekonstruiert und erhöht die weihevolle Stimmung, die sich unser beim Anblick jenes traulichen «Gemälde-Kabinetts» bemächtigt.

Wir vergessen, daß mehr als ein Jahrhundert verflossen ist, seit der Knabe Wolfgang mit sinnenden Augen vor jenen Schätzen stand, die er hatte entstehen sehen und deren Schöpfer er verehrte. Wir erleben noch einmal jene nächtliche Szene, da der Graf Thoranc, kaum im Hause angekommen und in seine Gemächer gewiesen[2], ein Gemäldezimmer erwähnen hörte, den Wunsch äußerte, die Bilder sogleich bei Kerzenschein besehen zu dürfen.

Es gibt keine bessere Beleuchtung für jene Nacht- und Brandstücke, für niederländische Interieurs, als das gedämpfte Licht einer Wachskerze. Dem Grafen gefielen sie auch schon bei dieser flüchtigen Betrachtung außerordentlich, und er versicherte, daß er nichts mehr wünsche, als ihre Maler baldigst kennen zu lernen und zu beschäftigen[3].

In der Tat machte er nicht lange danach seine Aeußerung zur Wahrheit und eröffnete hierdurch den Frankfurter Malern neue Aussichten und Hoffnungen. Er vereinte sie zu einem großen Werke, das ihre Kräfte lange Zeit fast ausschließlich in Anspruch nahm und ihnen reichlichen, in der Kriegszeit doppelt willkommenen Verdienst gewährte.

---

[1] Sämtliche Tapeten wurden aus der Fabrik von Nothnagel bezogen, der in den Anzeigungsnachrichten «alle Sorten von gemalten Tapeten, als Façon Pecquin in Oelfarbe und auf feine Leinwand» feilbot. (Belli-Gontard, Leben in Frankfurt, Frankfurt a. M. 1850).

[2] Thoranc bewohnte den ganzen ersten Stock.

[3] Dichtung und Wahrheit, W. A. I, 131.

Hier sei eine für das Zunftwesen von Bedeutung erscheinende Frage aufgeworfen, die bis jetzt noch nicht untersucht worden, jedoch als prinzipielle Frage nicht ohne Interesse ist. Wie erklärt es sich, daß die Frankfurter Malerzunft keinen Protest gegen die Beschäftigung Seekatz', des Darmstädters, also eines Fremden, in hiesiger Stadt einlegte?

Es ist wohl offenbar, daß Seekatz, um die große Anzahl der ihm aufgetragenen Bilder rechtzeitig liefern zu können, bereits im Frühjahr 1759 im Hirschgraben arbeitete und nicht erst im September dieses Jahres, als der Herr Rat in seinem Haushaltungsbuch den Eintrag machte:

7. Sept. bei Anwesenheit von Seekatz . . . fl. 2. 45[1].

Was für eine Bewandtnis hat es mit dieser Summe? Eine spätere Notiz vom 6. August 1762 weist folgende Ausgabe auf:

Der Gattin bei Anwesenheit von Seekatz . . . fl. 2. 45[2].

Also ganz analog dem oben angegebenen Eintrag. Man kann im Zweifel sein, ob das Geld der Frau Rat gegeben wurde zur Bewirtung des Künstlers oder der Frau Seekatz als ein Geschenk von der Art, wie es sich schon Dürer bei Ablieferung bestellter Bilder für seine Frau Agnes auszubedingen pflegte[3].

Anscheinend trifft hier das erstere zu, und zwar wird es sich um eine außergewöhnliche Ausgabe handeln. Seekatz selbst erhält des öfteren kleine oder größere Geldbeträge als Geschenke, oder möglichen Falles auch als Aufgeld bei Gelegenheit einer neuen Bestellung.

Wenn wir im Oktober 59 und im Februar 60 solche Summen von fünf Gulden im Buche des Herrn Rat verzeichnet finden[4], dürfen wir sie wohl als Reisegeld für ihn oder als Gabe für

---

[1] Ruhland, a. a. O., S. 278.
[2] Ebenda.
[3] Ebenda.
[4] Ebenda.

das kleine Seekätz'chen, dessen Pate Vater Gœthe war[1], deuten. Es würden dann in jene Zeit der gelegentlichen «munuscula» des Malers Fahrten in die Heimat fallen, um auch zu Hause wieder einmal nach dem Rechten zu sehen, und Weib und Kind zu begrüßen.

Hiermit haben wir eine Antwort auf die obengestellte Frage, warum die Innungsmitglieder nichts gegen Seekatz unternahmen. Die gelegentlichen Unterbrechungen der Arbeitszeit ließen sie erkennen, daß der Darmstädter Hofmaler nicht willens war, ihnen dauernd Konkurrenz zu machen und ihren Verdienst zu schmälern.

Das Hauptmoment aber ist die Person des Grafen selbst. Es ist bekannt, daß der Königsleutnant, ebenso wie der Herr Rat, ein ganz besonderes faible für den Gevatter Seekatz hatte, daß er seiner Person, wie auch seinen Arbeiten sehr sympathisch gegenüberstand und es sein sehnlicher Wunsch war, dem Künstler durch seine Vermittlung das Frankfurter Bürgerrecht zu verschaffen.

Unter solchen Umständen hielten es die Zunftmitglieder für geratener, nicht gegen diesen Fremden aufzutreten, um so mehr, als an dessen Seite doch auch Mitglieder der Innung, wie Trautmann, Schütz und Nothnagel arbeiteten, ersterer in den Jahren 60 und 61 sogar als Vorsteher der Zunft.

Wie richtig aber der Graf handelte, als er am Ende des Jahres 1762, also kurz vor seinem endgültigen Abschied von Frankfurt, seinem Schützling das Bürgerrecht zu verschaffen suchte, um diesem die Möglichkeit zu geben, auch weiterhin ungestört seiner Arbeit in Frankfurt nachgehen zu können, beweist das Vorgehen der Malerzunft nach Abreise des Königsleutnants gegen einige von jenem bis dahin ebenfalls protegierte Künstler.

Thoranc hatte am 26. Februar 1763 Frankfurt für immer verlassen, und bereits am 1. August lief bei dem Rat eine

---

[1] Hierdurch erklärt sich die Bezeichnung «Gevatter Seekatz» in Dichtung und Wahrheit.

Supplikation ein, worin die Maler sich über das Tun und Treiben zweier Ausländer beschweren, welche die Vergünstigung, sich hier aufhalten zu dürfen, lediglich der Fürsprache des Grafen, sowie des Mr. de Landes verdankten.

Die Bittschrift[1] beginnt, wie gewöhnlich, mit Jammern und Klagen über die unhaltbaren Zustände, über die unbeschreiblichen Eingriffe, welche die Profession von den Fremden während der Kriegszeit zu erdulden hatte und auch jetzt noch erleidet. Besonders schlimm treiben es zwei Ausländer, der Schweizer Jakob Andreas Scheppelin und der französische Maler Joh. Frantz Honnête.

Der erste hatte ein Jahr zuvor die Erlaubnis erhalten, ein halbes Jahr in einem Privathause der Stadt wohnen zu dürfen. Das «Vorwort des Grafen Thoranc» unterstützte damals sein «höchst unbilliges Gesuch». Aus Selbstlosigkeit haben sie, die Maler, nicht sofort Protest dagegen eingelegt und auch bis jetzt noch geschwiegen, da sie die Achtung des Rats «vor dergleichen Vorbitten aus politischen Ursachen» kannten und sich selbst sagten, «daß das Interesse (ihrer) Profession dem Nutzen des gemeinen Wesens nicht im Wege stehen durfte». Als nun aber dem Scheppelin auf sein Ansuchen hin die Erlaubnis erteilt wurde, abermals «zwei halbe Jahr» hier zu wohnen, da steht es, ihrer Meinung nach, jetzt nicht mehr bei den Geschworenen[2], länger zurückzuhalten, und da ferner der Termin des Aufenthalts bald abgelaufen ist und er ihn sich gewiß erneuern lassen will, so bitten die Vorsteher auf Drängen der ganzen Malergesellschaft, der Rat möge dem Scheppelin bedeuten, «seinen Stab weiter zu setzen».

Der andere Nahrungsstörer, Honnête, dem im Januar 1762 auf «Ersuchen des Mons. de Landes . . . . der Aufenthalt drey

---

[1] Stadtarchiv, Ugb. C 31, Nr. 9.

[2] Es waren damals Isaak Juncker jun. und Joh. Sam. Mund. Letzterer wird als der Zeichenlehrer Goethes bezeichnet. Goethes Dichtung und Wahrheit, Ausgabe von Hempel, Bd. 23, I, S. 321.

Monat verstattet wurde[1]», wohnte seit einiger Zeit im goldenen Engel und gedachte durch seine Heirat mit einer Bürgerstochter das hiesige Bürger- und Meisterrecht zu erlangen. Da aber dieser «der catholischen Religion zugethane Franzos», nicht alle Vorbedingungen erfüllen kann, welche die Artikel fordern, so soll auch der Honnête verwiesen werden, entweder sich an die Ordnung zu halten, oder aber ebenfalls die Stadt zu verlassen; auf jeden Fall soll beiden bei namhafter Strafe verboten sein, etwaige Eingriffe in die Nahrungseinkünfte der Maler weiter zu machen.

Der Rat hatte Einsehen mit seinem Schmerzenskind und beschloß, «den Scheppelin, wann sein Permissions-Schein zu ende ist, den Honnête aber sogleich fortzuschaffen[2]». Ob der Schweizer nach Ablauf der Frist tatsächlich Frankfurt verlassen mußte, entzieht sich unserer Kenntnis, ist aber anzunehmen. Aus der «Fortschaffung» des Franzosen wurde indessen nichts, denn dieser kam noch im Laufe des Jahres mehreremale um Verleihung des Bürgerrechts ein, wurde aber stets zurückgewiesen, zweimal sogar mit der bestimmten Versicherung, daß nun kein Memoriale mehr angenommen würde. Doch der Franzose wußte Ratsbeschlüsse richtig einzuschätzen, von Zeit zu Zeit belästigte er den Rat mit neuen Supplikationen und so endeten die langen Verhandlungen, wie vorauszusehen, mit seiner Einschreibung in das Bürgerbuch am 8. März 1764[3].

Die Schwierigkeiten nun, die dieser Maler zu überwinden hatte, bis er das ersehnte Ziel erreichte, wollte Graf Thoranc seinem Günstling Seekatz ersparen, indem er sich für ihn am 21. Dezember 1762 das Bürgerrecht vom Rat ausbat. Der Brief ist in französischer Sprache abgefaßt und mehrfach schon abgedruckt worden[4], weist auch keine besonders wichtigen Momente auf, so daß sich eine erneute Wiedergabe entlohnt.

---

[1] Ratsprotokoll von 1762, S. 32.

[2] Ratsprotokoll von 1763, S. 303.

[3] Stadtarchiv, Bürgerbücher v. 1760—66, S. 88.

[4] z. B. bei Schubart, a. a. O., S. 127 und bei Grotefend, Der Königsleutnant Graf Thoranc in Frankfurt a. M. Frankfurt 1904, S. 308.

Der Beschluß, den der Rat auf diese Bitte hin faßte, ist im Ratsprotokoll von 1762 vermerkt[1], und lautet:

«Als ein Memoire von dem Herrn Grafen von Thoran[2], wodurch derselbe den Mahler Seekatz zum Bürgerrecht recommendieren, verlesen worden : | : Solle man durch ein Gegen pro Memoria dem H. Grafen von Thoran zu vernehmen geben, wie man in Ansehung hoch dero selben Vorworths dem Seekatz, wenn er vorhero suppliziret haben wird und auf löbl. Schatzungs-Ambt seine Umstände untersuchet seyn werden, nach Befinden willfahren wolle».

Jedoch muß Seekatz keinen Wert darauf gelegt haben, sich Bürger von Frankfurt nennen zu können, denn es erfolgt keinerlei Eingabe von seiner Seite, weshalb er auch nicht in den Besitz des Bürgerrechts gelangte, was hier noch einmal, anderen Behauptungen gegenüber, festgestellt sein soll.

Seit jener Zeit unterließ es Seekatz auch in hiesiger Stadt zu arbeiten, nachdem allein nur er noch von sämtlichen Malern am Hirschgraben tätig gewesen. Die übrigen waren schon im Mai des Jahres 1761 in ihre Ateliers zurückgekehrt, nachdem ihre Arbeiten in Kisten verpackt und nach Grasse an den Seigneur Albert de Théas-Thoranc gesandt worden waren.

Der Königsleutnant verließ im Juni dieses Jahres wiederum auf kurze Zeit Frankfurt und das Haus des Herrn Rat für immer, denn im Sommer muß bereits die Familie Moritz eingezogen gewesen sein, da der Herr Rat und die Brüder Moritz im August schon gemeinschaftlich auftraten[3]. Nachweisbar wohnte der Graf im Februar des folgenden Jahres nicht mehr im Hause Gœthes, denn nach einer Anzeige war damals seine Adresse: Mr. de Thoranc, Lieutenant du Roy en la dite ville, proche la Comédie[4].

---

[1] Ratsprotokoll von 1762, S. 503 und Grotefend, a. a. O., S. 309.

[2] Interessant ist die Schreibweise: «Thoran» nicht etwa Thorane oder Thoranc.

[3] Dichtung und Wahrheit, Ausgabe von Hempel, I, 316.

[4] Belli-Gontard, Leben in Frankfurt, Frankfurt a. M. 1850, V, 4.

Unter diesen Umständen wird der Herr Rat auch die Maler nicht mehr in seinen Räumen geduldet haben, denn so gern er jeden Einzelnen von ihnen mochte, oft waren sie ihm in den mehr als zwei Jahren doch zur Qual geworden. Und nun sie die ihnen aufgetragenen Arbeiten erledigt hatten, war ihre Anwesenheit im Hirschgraben nicht mehr von Nöten. Auch Seekatz, der die große Anzahl der ihm zur Aufgabe gestellten Bilder noch nicht fertig gestellt hatte, vollendete diese in seinem Darmstädter Atelier. Daneben war er auch noch für den Herrn Rat tätig, dem er 1761 allein sieben Gemälde übergab wofür er im ganzen 165 Gulden erhielt. Im September 62, also kurz vor dem Bürgerrechtsantrag seines Gönners lieferte er das bekannte und vielbesprochene Familienbild, das mit 60 Gulden bezahlt wurde. Bei dieser Gelegenheit, so heißt es in des Herrn Rats Haushaltungsbuch, gab er der Gattin vier Gulden [1].

Wir haben oben schon die Zweifel ausgesprochen, welche «Gattin» gemeint ist, Frau Aja oder Seekatz' Frau. Offenbar handelt es sich hier um die Letztere [2].

Von nun an kam der Darmstädter seltener nach der Mainstadt und nur, wie früher, regelmäßig zu den Messen, arbeitete auch an den Bestellungen, die Thoranc ihm noch nachträglich machte, da noch die eine oder andere Wand des Schlosses in der Provence eine Lücke aufwies, die mit Leinwandstücken bestimmter Größe gedeckt werden mußte — an diesen Aufträgen arbeitete Seekatz in seiner Darmstädter Werkstatt. Dies geht aus einem, schon mehrfach abgedruckten Brief [3] an den Herrn Rat vom 30. September 63 hervor, in welchem er diesem mitteilt, er könne nicht zur Herbstmesse kommen, da er des Herrn Grafen Stück sowie das des Herrn Gœthe fertig machen müßte. Sobald die Bilder trocken seien, schicke er sie nach dorten.

---

[1] Ruhland, a. a. O., S. 278.

[2] Vergl. S. 75.

[3] Auch bei Schubart, a. a. O., S. 126.

Dies scheint am 11. Oktober geschehen zu sein, da an jenem Tag das Haushaltungsbuch zwei Gemälde von Seekatz für 55 Gulden aufweist.

Offenbar übersandte er mit jenen zugleich die Bilder für Thoranc, denn wie der Spediteur Schmidt 1763 an den Grafen schreibt, schickte er die Gemälde «wie früher» über Genf an die ihm bezeichnete Person[1]. Wahrscheinlich an des Grafen Bruder. Ob hierbei auch noch Arbeiten der übrigen Frankfurter Maler waren, oder nur die Seekatzens, ist zweifelhaft. Von Trautmann war sicher kein Gemälde mehr dabei.

Wichtig ist bei jener schriftlichen Nachricht des Spediteurs die Mitteilung, daß die Bilder wie früher über Genf gingen. Denn damit wird die Hypothese Schubarts[2], die er in seinem Buche ausspricht, widerlegt, daß die Kisten schon 1761 oder aber 63 bestimmt über Paris gesandt worden seien, um dort schon damals von dem Kunstexperten Godefroid begutachtet zu werden. Vielmehr erfährt die Vermutung Donner-v. Richters[3] durch diese neue Feststellung eine Bestätigung, der ganz richtig annahm, daß erst 1774, als nach dem Verkauf des Schlosses der Seigneur Albert de Théas-Thoranc seinem Bruder eine Reihe von Gemälden überwies, der Versand durch jenen nach Paris erfolgte, damit dort deren Verkauf in die Wege geleitet würde.

Glücklicherweise gelang es jedoch nicht, etwas zu veräußern, und so blieb die ganze Sammlung auch weiterhin in einer Hand, was für ihre Wiederauffindung ein besonders glücklicher Umstand gewesen.

Von Trautmanns Arbeiten waren bei der Pariser Sendung zwei kleinere Brandstücke, heute im Besitz des nächsten Verwandten Thorancs, des Grafen Sartoux in Mouans, Provence,

---

[1] Diese Nachricht verdanke ich einer freundlichen Mitteilung des Herrn Prof. Dr. Heuer, der sie aus sicherster Quelle erfahren.

[2] Schubart, a. a. O., S. 144.

[3] Donner-v. Richter, a. a. O., S. 256.

sowie der ganze Josephs-Zyklus, von dem sich heute fünf Bilder im Frankfurter Gœthemuseum, zwei ebenfalls noch im Schlosse des Grafen Sartoux befinden.

Ueber diese neun Gemälde fällt der Experte folgendes kurze Urteil[1]:

> «Il donne la préférence .... aux deux incendies de Trautmann.» Und weiter: «Toute l'histoire de Joseph a parue misérable, et c'est qu'on a trouvé de plus mauvais.»

Dieses prägnante Gutachten läßt den Geschmack des französischen Experten deutlich erkennen. Thoranc schließt sich teilweise seiner Ansicht an, wenn er an das Urteil folgende Bemerkung knüpft:

> «Les 2 incendies de Trautmann sont regardés comme des tableaux bien composés, mais on ne trouve cependant à Trautmann d'autre mérite que d'avoir représenté l'effet du feu.»

Der letzte Teil dieser Auslassung muß unser Staunen erregen. War dem Grafen nicht bekannt, daß Trautmann für ihn auch den ganzen Josephszyklus von sieben Bildern angefertigt hatte? Und warum äußert er sich nicht auch über diesen? Warum stellt er das vernichtende Urteil über die Josephsbilder nicht richtig? Auf alle diese Fragen finden wir keine Antwort. Es kann und muß nur betont werden, daß der genannte Zyklus diese wegwerfende Kritik keineswegs verdient, sondern zu dem Besten gehört, was die Frankfurter Maler für Thoranc geschaffen haben. Und nicht nur vom künstlerischen, sondern auch vom historischen Standpunkt aus wird er uns stets höchst wertvoll bleiben.

Hat doch der junge Gœthe zu seiner Ausführung die erste Anregung gegeben, indem er einen umständlichen Aufsatz verfertigte, worin er zwölf Bilder beschrieb, welche die Geschichte

---

[1] Das ganze Gutachten ist im Urtext sowohl bei Schubart, a. a. O., S. 144, als auch bei Donner-v. Richter, a. a. O., S. 256, zu finden.

Josephs darstellen sollten. So erzählt er uns in seiner Selbstbiographie[1] und fügt hinzu: «Einige davon wurden ausgeführt.»

So traten Trautmann und Gœthe in den engsten Gedankenaustausch, und dies wird die Verehrung, die der Knabe für den Maler hegte, noch verstärkt haben.

Ob der elfjährige Wolfgang auch zu den anderen von Trautmann für Thoranc verfertigten Arbeiten irgend welche Anregung gab, ist sehr unwahrscheinlich. Dem Künstler waren die Stoffe, die er auf den übrigen Bildern darstellte, so geläufig, daß er des Rates oder Zuspruchs nicht bedurfte. Außer den beiden schon erwähnten Feuersbrünsten entwarf er ein hohes Gemälde, das den Brand von Troja zeigte, des weiteren eine Jahrmarktszene, die er als Pendant zu einem Seekatzschen Bild, welches das gleiche Motiv veranschaulichte, zu malen hatte, endlich zwei Genrestücke (Zigeuner und Räuber darstellend), die sich heute zerschnitten und in lange Wandleisten gespannt bei dem Thorancschen Ecksalon im Depot des Frankfurter Gœthehauses befinden[2].

Auf jeden Fall wird der junge Gœthe ein stets willkommener Gast in Trautmanns Atelier gewesen sein, wenn er ihn nach Besichtigung der Nothnagelschen Tapetenfabrik in seinem gegenüberliegenden Hause aufsuchte. Dadurch verlor Trautmann auch die Fühlung nicht mit des Knaben Vater. Im Jahre 1763 erhält er vom Herrn Rat noch zwei Aufträge, ein Türstück, das ihm am 19. März 22 Gulden, und ein Gemälde, welches ihm 44 Gulden am 11. Oktober einbringt[3].

## V. TRAUTMANNS LETZTE LEBENSJAHRE. 1763—1769.

In Frankfurter Kunstauktionen der 1760er Jahre waren Bilder Trautmanns nichts seltenes, und der Künstler wird es

[1] Dichtung und Wahrheit, W. A. I, 140.
[2] Ebenda ist auch der Brand von Troja.
[3] Ruhland, a. a. O., S. 278.

nicht unterlassen haben, dem Verkauf seiner Arbeiten persönlich beizuwohnen.

Leider ist eine große Anzahl von Katalogen verloren, so daß nicht mit Bestimmtheit behauptet werden kann, wann die erste «Verganthung von Gemählden» in der freien Reichsstadt vor sich gegangen ist. Die ersten gedruckten Verzeichnisse datieren aus dem Jahr 1763. Es war damals kaum ein Monat vergangen, seit die Franzosen nach fast vierjähriger Besetzung Frankfurt wieder verlassen hatten (Dezember 1762), als sich zwei spekulative Köpfe, der Maler Justus Juncker und der Handelsmann Johann Christian Kaller entschlossen, eine Kunstauktion zu veranstalten. Juncker ist bereits bekannt; J. C. Kaller handelte mit Bildern und muß sich in umfangreiche Geschäfte eingelassen haben, denn auf späteren Auktionen ist meist er es, der die bestbezahlten und gefälligsten Bilder kauft — und auch häufig zurückkauft, d. h. er zieht seine in die Versteigerung gegebenen Gemälde zurück, da sie den von ihm gewünschten Preis nicht erzielen können. Er war auch Besitzer eines «Gemäldesaals». Denn nach Hüsgens Angabe[1] «siehet man in seinem sogenannten Frankfurter Bildersaal im Barfüßer Creutz-Gang eine ansehnliche Sammlung Gemählde aus der Niederländisch und Teutschen Schule; die jedem Liebhaber und den Freunden mit Vergnügen gezeigt und auch zu billigen Preisen überlassen werden.» Aus dieser Privatsammlung wird Kaller manches Bild neben den ihm von auswärts zugestellten Gemälden bei den Kunstauktionen am 19. Januar und 9. November 1763 verwandt und den Maler Juncker nur zur Anfertigung des Katalogs mit herangezogen haben[2]. Es waren meist niederländische Bilder, wenig deutsche, von Frankfurtern nur zwei Arbeiten von Trautmann, die da versteigert wurden.

---

[1] Hüsgen, Nachrichten, S. 358.

[2] Von geschichtlichem Interesse ist ein ergebnislos verlaufener Protest der Maler gegen die Kallersche Auktion vom 9. Nov. 1763, der im Anhang abgedruckt ist.

Die Kataloge waren in französischer Sprache gedruckt, die Auktion fand in dem Schärfischen Saale im Schärfengäßchen, Ecke Holzgraben, statt, der nach seinem Besitzer, Weinwirt Schärfe, den Namen erhalten hatte, und Käufer fanden sich genügend ein, so daß die Veranstalter mit dem Ergebnis der Auktionen[1] zufrieden sein mochten.

Im August des folgenden Jahres kommt die Sammlung des Barons von Hæckel, der von Schütz, Trautmann und Juncker allein 88 Bilder besessen hatte, unter den Hammer[2]. Trautmann war mit mehreren Nachtstücken, Männerköpfen, einer biblischen Historie «Jakobs Segen» und einer kleinen Landschaft, als Pendant zu einer Arbeit Brinckmanns, insgesamt mit 14 Bildern vertreten. Welche Preise dafür erzielt wurden, ist nicht bekannt[3].

Ein Jahr später (1765) tritt wieder Kaller mit einer Sammlung an die Oeffentlichkeit. Er gibt einen Katalog in französischer Sprache heraus, der hauptsächlich Niederländer, aber auch zwei Holbein, einen Tintoretto, einen Titian und von Trautmann zwei Perser und einen Gemüsemarkt enthält. Die Auktion spielt sich im Schärfischen Saale ab, die erlösten Preise fehlen[4].

Zwei Jahre vor seinem Tode (1767) besuchte Trautmann die letzte Kunstauktion, auf der vier biblische Historien von ihm verkauft wurden. Es wäre von großem Werte, wenn noch irgend eines dieser Bilder entdeckt werden könnte, denn sie stellten Szenen vor, die wir von seiner Hand heute leider nicht besitzen: die Anbetung der Weisen, die Jünger in Emmaus als Pendant zu dem Hauptmann Cornelius und Christus am Oelberg. Manche von ihnen kommen in späteren Auktionen der Jahre 1779 und 1781 noch vor, doch verliert sich ihre Spur

---

[1] Im November wurden für 244 Nummern 3932,46 Gulden erlöst. Die beiden Marktstücke von Trautmann brachten zusammen 25 Gulden.

[2] Vergl. Anm. 2, S. 68.

[3] Katalog C. 1386 im Städelschen Kunstinstitut, französisch.

[4] Katalog Art. 345 in der Frankfurter Stadtbibliothek.

alsdann. Sie erzielen in diesen Jahren Preise von 7 und 8 Gulden, scheinen sich also keiner großen Wertschätzung bei den Käufern erfreut zu haben. Ueberhaupt wurde Trautmann zu Lebzeiten und auch noch bis Ende des vorigen Jahrhunderts sehr mäßig bezahlt, erst in neuester Zeit erhöhten sich schnell die Preise für seine Bilder. Heute ist ein g u t e s Gemälde von ihm nicht unter mehreren hundert Mark zu haben. —

Wie schon kurz erwähnt, war Trautmann in den Jahren 1760 und 61 Vorsteher der Malerzunft. Sein Mitgeschworener war zunächst Johannes Schalck, später Mathias Finsterwalder, beide in der Hauptsache Vergolder.

Da darf es nicht wunder nehmen, daß im Juli 1760 Trautmann von der Stadt beauftragt wurde, mit Schalck zusammen — «die Rahme an des Mahler Hochecker Meisterstück zu vergulden, so auf L. Schatzungs Amt gekommen.» Dafür erhielten beide fl. 6.10[1].

Eine zweite Aufzeichnung in den Rechnungsbüchern von 1761[2] besagt, daß am 17. Januar «an die Mahler Geschworene pr. eine verguldete Rahme zum Mahler Meisterstück» sechs Gulden gezahlt wurden. Und zwar erhielt diese Summe wiederum Trautmann und sein jüngerer Mitgeschworener Finsterwalder.

Als er dann 1765 von neuem für zwei Jahre zum Vorsteher der Zunft gewählt wurde, hatte er noch ein drittesmal, gemeinsam mit Chr. G. Schütz d. Ae., einen Rahmen «zu dem Lentznerischen Meister-Stück für fl. 5.30» zu vergolden[3].

---

[1] Stadtarchiv, Rechnungsbuch der Stadt v. 1760, S. 277.

[2] Ebenda, desgl. von 1761, S. 131.

[3] Ebenda, desgl. von 1765, S. 133. Der hier erwähnte Joh. Gabriel Lentzner (1737—1800) ist der Sohn von Trautmanns Schwager Joh. Nik. L., und seit 1750 Stiefsohn Nothnagels durch dessen Ehe mit der Witwe seines Lehrherrn. Johann Gabriel kam zu seinem Oheim Trautmann in die Lehre und eignete sich vollständig dessen Technik und ganze Malweise an, wie sein Meisterstück von 1765 beweist, das den «seine Träume auslegenden Joseph» darstellt und heute in der Rotunde des Rathauses zu Frankfurt hängt.

Dies sind die Aufträge, die Trautmann von der Stadt erhalten hat. Für größere Aufgaben, für Anfertigen von Staffeleibildern wurde er niemals herangezogen. Welche Bilder er in den letzten Jahren seines Lebens gemalt hat, muß die spätere Untersuchung ergeben. Datierte Werke sind aus dieser Zeit nicht erhalten. Ohne Zweifel ließ er damals fast nur Feuerbrünste und nächtliche Ueberfälle aus seinem Atelier hervorgehen, in denen er sich eine außergewöhnliche Virtuosität angeeignet hatte.

Im übrigen verminderte sich seine Produktivität gegen die früheren Jahre erheblich, da sich in der Zunft mannigfache und wichtige Ereignisse abspielten, die einen großen Teil seiner Arbeitskraft erforderten.

Seine Tätigkeit als Vorsteher in den vier genannten Jahren (1760—61, 1765—66) erstreckte sich hauptsächlich auf die Wahrung der Interessen seiner Gesellschaft gegenüber den sich ständig wiederholenden Nahrungseingriffen der «Stümper». Es würde zu weit führen, alle die Eingaben zu besprechen, die er gemeinsam mit seinen Mitgeschworenen dem Rate einsandte, und würde sicherlich auch nur wenig interessieren, da sich diese Supplikationen, abgesehen von einigen Namen und Tatsachen, in Form und Inhalt immer wieder ähneln.

Doch ein Vorkommnis, das sich 1765 ereignete, fällt aus dem Rahmen des Alltäglichen heraus und soll deswegen hier nicht unerwähnt bleiben.

Der 1741 geborene Malergeselle Joh. Gerlach Lambert hatte im zartesten Alter bereits seinen Vater verloren und suchte nun mit heranwachsendem Alter einen Beruf zu ergreifen, durch den er in Stand gesetzt würde, möglichst schnell etwas zu verdienen, um seiner 70jährigen Mutter das Dasein erträglich zu machen. Er wählte die «Malerkunst» und begab sich zu Justus Juncker in die Lehre, bei dem er fünf Jahre verblieb. Nach deren Verlauf würde er sich, wie die Zunftartikel es verlangten, in die Fremde begeben haben, wenn er durch die oben erwähnten

Umstände nicht zum Verzicht der Wanderjahre gezwungen worden wäre. Jedoch wollte er andererseits auch nicht der Vorteile verlustig gehen, welche die Malerzunft ihren Mitgliedern gewähren kann und beschloß daher, sich trotz der fehlenden sogenannten Mutjahre um das Bürger- und damit auch das Meisterrecht zu bewerben.

Er begab sich zu diesem Zweck zu den Geschworenen Schütz und Trautmann und eröffnete diesen sein Anliegen. Obwohl jene nicht abgeneigt waren, in Unterhandlung mit ihm zu treten, hielten sie es doch für ihre Pflicht, zuvor den Mitgliedern der Gesellschaft davon Mitteilung zu machen.

Sie luden daher auf den 26. August zu einer Versammlung ein, unterließen es aber irrtümlicher Weise, zugleich die Tagesordnung bekannt zu geben. Demgemäß waren an dem genannten Termin nur wenige der Maler erschienen. Die Anwesenden faßten nach längerer Beratung und reiflicher Ueberlegung den Beschluß, die ganze Angelegenheit den Herren Deputierten vorzutragen und sich deren Entscheidung, wie sie auch ausfallen möge, zu fügen.

Drei Tage darauf fand die Verhandlung vor den Deputierten statt, der naturgemäß wiederum eine kleine Anzahl der Zunftmitglieder beiwohnte. Als Ergebnis dieser Tagung wurde einmütig die Resolution gefaßt, den Antrag Lamberts auf Erlangung des Meisterrechts tunlichst zu unterstützen.

Daraufhin verfaßte dieser eine Supplikation im gegebenen Sinne und reichte sie am 2. September dem Rat ein [1].

Unterdessen hatten aber auch die übrigen nicht den Verhandlungen beiwohnenden Mitglieder der Gesellschaft von den gefaßten Beschlüssen Kenntnis bekommen und waren keineswegs gewillt, diesen ohne weiteres beizustimmen. Auch ereiferten sie sich gegen ihre Geschworenen, daß diese bei Bekanntgabe des Verhandlungstermins nicht auch die Geschäfts-

---

[1] Stadtarchiv, Ugb. C 60, Nr. 11.

ordnung mitgeteilt hätten, und beschlossen, ihre oppositionellen Ansichten in einer Eingabe an den Rat niederzulegen[1].

Noch einen Tag vor der ihres Gegners traf die von 15 Malern eigenhändig unterschriebene Supplikation bei der Stadtverwaltung ein.

Unter diesen, so oppositionell veranlagten Künstlern finden wir außer den Gebrüdern Nothnagel[2], Juncker jun., Schlegel, Mund, Lentzner, sowie den beiden ehemaligen Mitgeschworenen Trautmanns Schalk und Finsterwalder auch den geachteten Porträtmaler Joh. Daniel Bager[3].

Die beiden kurz hintereinander eingelaufenen Schriftstücke wurden in einer Ratssitzung verlesen und darüber der Beschluß gefaßt, daß man dem Lambert «denen Articuln in andern Fällen ohnabbrüchig, præstitis præstandis willfahren», ihm also das Meisterrecht erteilen soll[4].

Die Einwände der Gegner wurden demnach doch nicht ganz umgangen, indem ihnen zugestanden wurde, daß in jedem anderen Falle streng nach den Forderungen der Artikel gehandelt werde und nur hier, den obwaltenden Umständeu gemäß, eine Ausnahme zu machen war.

Am 8. November bereits wurde der «Kunstmahler» Gerlach

---

[1] Stadtarchiv, Ugb. C 60, Nr. 11.

[2] Joh. Christ. Benj. Nothnagel, der Bruder des Joh. Andr. Benj., ein geschickter Blumenmaler, war 1734 zu Buch geboren und hatte seine Ausbildung im Atelier seines Bruders erhalten, wo er viele Jahre beschäftigt war, bis er sich 1762 selbständig als Kunstmaler etablierte. Sein Meisterstück ist ein Blumenstilleben von guter Färbung und bezeichnet: «J. C. B. Nothnagel 1762.» Es befindet sich heute auf der Friedhofskommission des Rathauses zu Frankfurt.

[3] J. D. Bager, 1734 zu Wiesbaden geboren, lernte zunächst bei seinem Vetter, hierauf bei Fiedler in Darmstadt, zuletzt bei Justus Juncker in Frankfurt. 1764 heiratete er dessen Tochter, die aber schon 68 starb. 1777 schritt er zur zweiten Ehe, in der ihm, wie in der ersten, ein Sohn geboren wurde, die er beide im Malen unterrichtete. Er starb 1815. Sein Talent war vielseitig; er war Portraitmaler, Genre-, Landschafts- und Früchtemaler. In letzterem leistete er sehr Gutes, auch seine Portraits fanden viel Beifall.

[4] Stadtarchiv, Ratsprotokoll von 1765, S. 311.

Lambert im Beisein der Geschworenen C. G. Schütz und J. G. Trautmann in das Bürgerbuch eingeschrieben[1].

Will man weitgehende Schlüsse ziehen, so kann man jene geringfügige Uneinigkeit, die zwischen den einzelnen Mitgliedern hier zutage trat, als ersten Anstoß zu den Akademiebestrebungen ansehen, die anderthalb Jahre später mit der dringenden Bitte einiger Maler begannen, aus dem Zunftzwang entlassen zu werden.

Es waren dies Schütz d. Ae., die beiden Juncker, Franz Lippold[2], Wilhelm Friedrich Hirt, J. V. Paderborn[3], J. D. Bager, J. F. Honnête und Gg. Melchior Kraus[4]. Sicherlich die besten, die Frankfurt im 18. Jahrhundert aufzuweisen hat.

Die ihnen vom Rat gemachten Zugeständnisse und ihre weiteren Erfolge sind von V. Valentin in seiner Schrift «Frankfurter Akademiebestrebungen im 18. Jahrhundert[5]» eingehend

[1] Stadtarchiv, Bürgerbücher von 1765, S. 378.

[2] Franz Lippold, 1688 in Hamburg geboren, wo er von Balthasar Denner unterrichtet wurde, wirkte zunächst an verschiedenen deutschen Höfen mit Erfolg und kam 1720 nach Frankfurt, wo er 1723 Bürger wurde und als der beste Portraitmaler im 18. Jahrhundert galt. Er starb 1768. — Dessen Gehilfe war seit 1758.

[3] Volkmar Paderborn, der 1726 in Gelnhausen geboren, auf seiner Kunstwanderung an den verschiedensten Orten arbeitete, namentlich an der Akademie zu Paris. Er eignete sich mit der Zeit ganz die Malweise seines Lehrers Lippold an, malte an dessen Bildnissen Kleidung und Beiwerk, oft auch die ganze Figur. 1766 heiratete er dessen Adoptivtochter und erhielt das Bürgerrecht. Sein Probestück war das Portrait Kaiser Josephs II. in ganzer Figur, welches den Nachahmer Lippolds erkennen läßt. Er starb 1766.

[4] Georg Melchior Kraus war 1737 zu Frankfurt geboren. Nachdem er bei J. H. Tischbein große Fortschritte gemacht, studierte er von 1761 bis 1765 in Paris nach Greuze und Boucher. Hierauf kam er nach Frankfurt, wo er hauptsächlich Stadtansichten zeichnete. 1772 ging er in die Schweiz, 1774 war er mit Gœthe und Lavater in Ems, seitdem trat er mit Gœthe in Frankfurt in den freundschaftlichsten Verkehr. Nächst Mayer hat er auf diesen bezgl. dessen Bestrebungen in der zeichnenden Kunst gewiß den bedeutendsten Einfluß gehabt. 1776 zog ihn Karl August an den Hof zu Weimar. — Er malte in Oel und in Wasserfarbe Landschaften, Konversationsstücke und Portraits, unter den letzteren das von Chodowiecki in Kupfer gestochene Bildnis Gœthes. Er starb 1806.

[5] Erschienen im «Archiv f. Frankfurter Geschichte und Kunst.» III. Folge, Bd. II, 1889, S. 290 ff.

dargelegt worden, uns interessiert hier nur Trautmanns Anteil und sein Verhalten während dieser höchst bedeutsamen Kämpfe.

Das Fehlen seines Namenszuges unter dem letzterwähnten Schriftstück der neun fortschrittlich gesinnten Männer erklärt sich aus seinen Anschauungen und Auffassungen vom Künstlerberuf. Trautmann blieb im Geiste der Handwerker, der er als Geselle schon gewesen. Seine Ansichten hatten sich trotz der großen künstlerischen Weiterentwicklung nicht geändert. Er hielt den zunftmäßigen Zusammenschluß der Maler für zweckmäßig und unentbehrlich. Die Erziehung der jungen Leute hatte von jeher nur mit Hilfe des Innungszwanges erfolgen können, er selbst hatte sich ihm bedingungslos unterworfen und er hielt nichts von der Meinung jener Künstler, die dies Joch abwerfen und ihre Jünger in einer Akademie zur vollendeten Kunst erheben wollten. Auch hatte er sich in der Zunft eine geachtete und führende Stellung neben Nothnagel erworben, die er nun mit 54 Jahren nicht mehr preisgeben wollte [1].

Daher vertrat er mit allen zu Gebote stehenden Mitteln die Forderungen der Zunft gegenüber den Akademisten. Und unter den vier, die beiden Vorsteher Finsterwalder und Hochecker unterstützenden Innungsmitgliedern [2] bei der Deputation am 15. Juni 1767 befand sich neben Mund, Benjamin Nothnagel d. Ae. und Schalck, auch Trautmann [3].

Durch die in jenem Protokoll angegebenen Unterschriften sämtlicher Innungsmitglieder, die geschlossen hinter ihren Vertretern standen, werden wir mit Anzahl und Gattung der Zünftler bekannt. Wir finden außer den sechs obenangeführten noch dreizehn weitere Maler, unter denen eine große Anzahl solcher «Kunstmaler» zu sein scheint, von denen außer dem

[1] Noch 1766 war er Vorsteher der Zunft.

[2] Valentin, a. a. O., S. 295.

[3] Stadtarchiv, Ugb. C 31, Nr. 2, 5. Von Valentin, a. a. O., nicht namentlich erwähnt.

Namen so gut wie nichts bekannt ist, die auch nicht einmal von Gwinner erwähnt werden. Andere übten das Handwerk der Vergolder oder der Tapetenmaler, vielleicht als Angestellte Nothnagels, aus. Uns sind die Namen Schlegel, Lentzner (Trautmanns Neffe), Eisenbach, Hofmann, Mœvius, des 1765 erst zum Meister ernannten Lampert (Lambert) und des jüngeren Nothnagel geläufig. Auch einer Frau wurde die Unterschrift gestattet, die «Wittib Hammerin» zeichnete für den verstorbenen Gatten.

So sehen wir die Innungssache wiederum vornehmlich von den handwerklichen Künstlern, Vergoldern und Tapetenmalern gestützt. Wie diese in den 40er Jahren das Verlangen nach erneutem geregeltem Zunftzwang geäußert hatten und später stets der vornehmste Halt der Gesellschaft gewesen, so setzten sie auch im Jahre 1767, als sie ihre heiligsten Güter bedroht sahen, die ganze Tatkraft ein, um sich den Fortschrittlern gegenüber behaupten und ihr Ansehen unvermindert bewahren zu können. Dennoch bedeutete das Ergebnis der Verhandlungen eine Niederlage der zünftigen Maler. «Am 13. September ergeht das endgültige Dekret, welches alle (strittigen) Punkte feststellt: Wer bei der Zunft bleiben will, kann es tun; die Akademisten sind nicht dazu verpflichtet; andrerseit braucht die Zunft Lehrlinge der Akademisten nicht aufzunehmen; der Rat aber behält sich das Recht vor, nichtzünftigen Kunstmalern dennoch das Bürgerrecht zu erteilen, in welchem Falle diese gehalten sind, ein Probestück einzuliefern [1]».

Durch den letzten Absatz werden also auch nichtzünftige Maler vom Rate geschützt und als gleichberechtigt neben den Innungsmitgliedern anerkannt. Diesen wichtigen Punkt haben die Akademisten hartnäckig und erfolgreich durchgefochten und der Malergesellschaft damit einen bedeutenden Schaden zugefügt. Er

[1] Valentin, a. a. O., S. 295 f. Von uns gesperrt.

behält auch seine Geltung, als die Akademie, die nur von kurzer Dauer gewesen, schon längst nicht mehr bestand, und ermöglichte es den freidenkenden Malern, die sich dem Innungszwang nicht fügen wollten, dennoch ungehindert in Frankfurt ihrer Arbeit nachgehen zu können.

Dadurch mußte das Ansehen der Zunft Einbuße erleiden. Es war der erste schwere Schlag, der ihr seit ihrer Neuordnung im Jahre 1752 zugefügt wurde und sie erholte sich auch nicht mehr von ihm. Man kann sogar einen schnellen Rückgang seit dieser Zeit beobachten. Sie verliert von Jahr zu Jahr an Bedeutung, ihre Mitglieder rekrutieren sich mehr und mehr aus Handwerkern, und im 19. Jahrhundert sinkt sie zu einer Innung der Vergolder und Lackierer herab. So endete die einst so stolze Gesellschaft, die 250 Jahre zuvor ein Philipp Uffenbach, Adam Elsheimers Lehrer, mitbegründen half . . .

Seit dem folgenschweren Jahre 1767 erscheint in den Malerakten Trautmanns Namenszug nicht mehr, der, immer eigenhändig gefertigt, von besonderem Wert für die Feststellung von Bilderbezeichnungen geworden ist.

Außer seinen zahlreichen Unterschriften besitzen wir auch Proben seines Siegels. Bekanntlich hatte jeder Bürger das Recht, neben seinen Namenszug zur Beglaubigung das Siegel zu pressen.

Ohne Zweifel hatte Trautmann den Entwurf zu dem eigenen Wappen selbst geliefert, das ganz dem Geschmacke der Zeit entsprechend angefertigt ist. Ein kleines Oval, in dem die Initialen J. G. T. des Namens verschlungen sind, ziert die Mitte, umgeben von Rokailleornamenten. Darüber ist eine dreizackige Krone mit zwei Zwischenzacken. Ein wiederum ovaler Rand schließt das Ganze ab.

Das Siegel findet sich neben der Unterschrift auf der Trauungsurkunde seines Schwagers Joh. Christ. Benj. Nothnagel, auf die er als «erbettener Zeuge» seinen Namen setzte. Dies war am 1. November 1762. Vom folgenden Tag sind noch

einmal Name und Siegel vorhanden, zusammen mit jenen von Nothnagel sen. und Philipp Gallus Meltenheimer [1]. —

Zur selben Zeit, als in Frankfurt der Kampf um die Akademie die Gemüter im Bann hielt, war ein junger Maler eifrig am Werk, sein Meisterstück zu beenden. Trautmanns ältester Sohn, der 1745 geborene Johann Peter, welcher seit langer Zeit vom Vater unterrichtet worden war und auch auf einer Kunstwanderung durch Deutschland und die Schweiz seine Kenntnisse zu bereichern versucht hatte, gedachte sich, obwohl er die Volljährigkeit erst in zwei Jahren erlangte, um das Bürger- und Meisterrecht zu bewerben.

Sein Probestück stellt eine Familienszene dar: «Die Mutter mit ihren spielenden Kindern». Es ist bezeichnet «Joh. Peter Trautmann jun. 1767» und hängt heute in der Rotunde des neuen Rathauses zu Frankfurt.

Diese Arbeit zeigt deutlich, wie sehr sich der Sohn in der ganzen Behandlung der Farben, der Technik und Zeichnung an den Vater anlehnte. Nur die schwache Ausführung weist sogleich auf einen unbedeutenderen Maler hin [2]. In der Tat war Johann Peters Talent nicht ausreichend, um große bleibende Werke zu schaffen, er hat sich vielmehr einen Namen als tüchtiger Kenner und geschickter Restaurator alter Oelgemälde gemacht und stand deshalb, wie überhaupt wegen seiner freundlichen Bereitwilligkeit zu Rat und Tat, bei den Frankfurter Kunstfreunden in großer Gunst [3].

Am 30. Oktober 1767 wurde er im Beisein der beiden Malergeschworenen in das Bürgerbuch eingeschrieben, und zwar hatte er außer den üblichen Gebühren für Bürgergeld etc.

---

[1] Auf dem Stadtarchiv, Siegel.

[2] Eine weitere Arbeit, ein Brustbild: «Alter Mann in polnischer Tracht», ist im Besitze der Frau J. Gattmann-Frankfurt, ebenfalls ein wenig virtuoses Bild. Eine Zeichnung mit Schriftprobe befindet sich in einem Tagebuch im Frankfurter Historischen Museum.

[3] Gwinner, a. a. O., S. 286.

noch drei Gulden für den Eintritt «ins Handwerk» zu entrichten[1].

Ein erneuter Beweis für den völlig veränderten Charakter des sogenannten Meistertücks, das ehemals an Stelle des Eintrittsgeldes in die Zunft verlangt wurde; nunmehr werden drei Gulden gefordert, außerdem das Probestück, welches ein Prüfstein für das Können des Gesellen sein soll, ob er im Stande ist, sich durch seine Kunst selbständig ernähren und erhalten zu können.

Daß Johann Peter noch nicht im Besitze der Volljährigkeit war und trotzdem das Bürger- und Meisterrecht erhielt, ist nichts Außergewöhnliches und öfters zu bemerken.

So kommt es, daß Joh. Georg Trautmann bei seinem Tode am 11. Februar 1769 zwei minderjährige Söhne hinterließ, obwohl der eine von ihnen schon selbständig war. Dieser zählte 23, der jüngere Joh. Andreas Benjamin erst 14 Jahre. Den Namen hatte er von seinem Oheim und Paten Nothnagel sen. erhalten, der sich nun auch der beiden Waisen annahm.

Nach den Akten[2] wurden am 11. März 69 Konrad Fischer, Bürgerleutnant des I. Quartiers und Johann Andr. Benj. Nothnagel, Bürger und Kunstmaler als Vormund bestellt.

Zunächst ließen diese eine Inventaraufnahme[3] der in der Wohnung Trautmanns vorgefundenen Gegenstände anfertigen, um hiernach jedem der Brüder seinen Teil zuweisen zu können. Bei dieser Gelegenheit traten die geordneten Verhältnisse und die günstige Vermögenslage, in der Trautmann sich befunden, zutage. An Aktiva nämlich waren, alles in allem genommen, 1518,36 Gulden vorhanden. Ferner eine gediegene Wohnungseinrichtung, allerlei Gerät, Kleidung und Zieraten, so daß Trautmann als ein wohlsituierter Mann bezeichnet werden

[1] Stadtarchiv, Bürgerbücher von 1766—74, S. 65.

[2] Stadtarchiv, Vormundschaftsakten I, T. 4. Sub. Lit. A.

[3] Stadtarchiv, Inventarium von 1769, I. G. Trautmann. Abschrift desselben in den Vormundschaftsakten Sub. Lit. B.

muß. Weiter fanden sich in seinem Besitz vierzehn geistliche Bücher, zwei Bilderbücher, ein Frankfurter und ein reformiertes Gesangbuch, eine ziemliche Partie Kupferstiche und an Gemälden «drei Familienportraits, acht ausgemahlte Stück und drei unausgemahlte Stück».

Joh. Peter der Aeltere, welcher im November 69 schon majorenn wurde, blieb in dem Hause wohnen, und noch in dem Haushaltungskalender von 1778[1] wird bei seinem Namen verzeichnet, «ein Nachtstückmahler, welcher auch alte Mahlereyen sehr gut zu reparieren weiß, wohnt auf der kleinen Eschenheimergaß». Er starb unverheiratet am 30. Dezember 1792.

Sein jüngerer Bruder wurde als Weißbinderlehrling nach Hanau geschickt, lernte später in Frankfurt weiter, bis auch er am 25. März 1781 majorenn wurde. Nach der Abrechnung, die sein Vormund Nothnagel vorlegen mußte, verblieb ihm noch ein Vermögen von fl. 455,52, womit er sich verheiratete[2]. Unter den ihm zurückerstatteten Gegenständen befanden sich auch die drei Familienportraits, seinen verstorbenen Vater, seine Mutter und seinen Großvater darstellend. Sicherlich von der Hand J. G. Trautmanns verfertigt.

Daß dieser sich selbst 1752 portraitierte, war bekannt, nun ist es von Interesse, aus jenen Urkunden zu erfahren, daß er auch seine Frau und deren Vater, den alten Kiesewetter, im Bilde festgehalten hat. Ueber den Verbleib jener drei Arbeiten konnte leider nichts ermittelt werden.

Trautmanns Tod wird auch an Gœthe, der damals gerade in Frankfurt weilte, nicht spurlos vorübergegangen sein. Um so mehr, als er kaum ein halbes Jahr zuvor, im August 1768, von dem Ableben seines Freundes Seekatz in Darmstadt Kenntnis erhalten hatte, über den er einen Nekrolog in Weisses Zeitschrift abfaßte[3].

---

[1] Stadtarchiv.

[2] Stadtarchiv, Vormundschaftsakten, Sub. Lit. E.

[3] Dichtung und Wahrheit, Ausg. v. Hempel, 8. Buch, Anm. S. 343, Teil II.

Auch über Trautmanns Tod erschien in der «Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste» [1] eine Notiz, in der es heißt:

> «Frankfurt am Mayn, am 11ten Februar itzt laufenden Jahres ist hier Joh. George Trautmann, Churpfälzischer Hof- und Kunstmaler, der sich durch seine artigen Gesellschaftsstücke bey Kennern viel Rhum erworben, mit Tode abgegangen. Er war 85 Jahr, 3 Monat, 19 Tage alt.»

Das Alter trifft nicht ganz zu. Es sind 30 Jahre zu viel angegeben, denn Trautmann wurde nur 55 Jahre alt.

Möglicherweise handelt es sich nur um einen Druckfehler oder ein Versehen, denn sicherlich hat der Verfasser jener Zeilen die Angabe in den «Wochentlichen Franckfurter Frag- und Anzeigungsnachrichten» benutzt, worin am 11. Februar unter den Verstorbenen auch:

> «Herr Johann Georg Trautmann, Churpfälzischer Hof- und Kunstmahler, alt 55 Jahr, 3 Monat, 19 Tage»

erwähnt ist. Dabei mag er die 55 als 85 angesehen und so die fehlerhafte Darstellung veranlaßt haben.

Wir wären gar nicht auf jenen scheinbar so unwesentlichen Irrtum eingegangen, wenn nicht andere Kunstschriftsteller sich auf diese falsche Zahl gestützt und so das Geburtsjahr Trautmanns in Zweifel gesetzt hätten. Denn Joh. Rud. Füßli führt in seinem allgemeinen Künstlerlexikon [2] ebenfalls die Zahl 85 an, und L. v. Winckelmann scheint in seinem neuen Malerlexikon [3], in dem er das 88. Lebensjahr angibt, nicht ganz unbeeinflußt davon. Doch schon Hüsgen [4] wies in einer Anmerkung auf das falsche Datum Füßlis hin und meint, daß es dieser in dem Supplement «nunmehro wird verbessert haben».

Ueber Trautmanns Leistungen als Künstler wird noch ein-

[1] Im 8. Bd. I. Stück, S. 150, Jahrg. 1769.
[2] Zürich, 1779.
[3] Augsburg und Leipzig 1830.
[4] Hüsgen, Art. Mag., S. 347.

gehend zu sprechen sein, über seine Eigenschaften als Mensch, über seinen Charakter ist dagegen so gut wie nichts bekannt.

Wenn Hüsgen [1] an einer Stelle von ihm sagt, «er sei überhaupt ein fleißiger Mann gewesen, der voller Erfindung war und seine Zeit benutzt habe», so muß uns diese einzige Charakteristik seiner menschlichen Eigenschaften genügend sein. Nichts ist sonst erhalten, was uns irgend einen Schluß auf diese ziehen ließe. Voller Phantasie und fleißig, Eigenarten, die uns auch auf seinen Werken offenbar werden, sind das einzige, was wir von seinem Wesen wissen. Aus seinem Verhalten in der Akademiebestrebung, daß er der Sache der Zunft ergeben blieb, könnte man auf Konsequenz und Ehrgeiz schließen, doch sind derartige Vermutungen zu gewagt, um weiter ausgeführt zu werden . . .

---

[1] Hüsgen, Art. Mag., S. 349.

# C. TRAUTMANN ALS KÜNSTLER.

Nach der überlieferten Literatur zu urteilen, war Trautmann ein äußerst produktiver Künstler. In Frankfurter Auktionskatalogen nur des 18. Jahrhunderts sind mehr als 70 Gemälde von seiner Hand verzeichnet, deren Existenz heute nicht mehr nachgewiesen werden kann, und auch im 19. Jahrhundert werden eine große Anzahl seiner Bilder versteigert, die heute als verloren gelten müssen. Wenn diese Arbeiten durchweg als Originale betrachtet werden dürfen, hätte Trautmann in den 25 Jahren, seit er der Tapetenmalerei entsagte, eine größere Produktivität entwickelt als mancher andere Künstler während seiner ganzen Lebenszeit. Doch wurden schon seit dem Anfange des vorigen Jahrhunderts viele Kunstwerke für Originale Trautmanns ausgegeben, die sein Atelier niemals gesehen haben. Ein Dorfbrand, ein Männerkopf, der zu schlecht war, um als van der Poel oder Rembrandt zu gelten, wurde schlechthin Trautmann getauft. Daß dieser dadurch in Mißkredit geriet, läßt sich schon aus einer Beobachtung Gwinners ersehen, der in seiner Biographie Trautmanns darauf hinweist, daß dessen Gemälde bei Kunstfreunden in höherem Ansehen stehen würden, als es der Fall ist, wenn ihm nicht so viele Pfuschereien seiner Nachahmer, besonders von Hochecker und Keßler, unterschoben worden wären[1].

---

[1] Gwinner, a. a. O., S. 286.

Auch heute hat er noch unter diesen falschen Zuschreibungen zu leiden, die sein Ansehen vermindern und das Bild, das man sich von ihm als Künstler macht, verzerren. Auch heute wird, hauptsächlich in Frankfurt, eine jede Feuersbrunst und ein rembrandtartiger Männerkopf, der nicht identifiziert zu werden vermag, für eine Arbeit Trautmanns erklärt, der als einer der «Gœthemaler» neben künstlerischem auch kulturhistorisches Interesse beansprucht.

Immerhin zeigt dieses häufig angewandte Verfahren, daß sich der Künstler einer gewissen Wertschätzung bei dem Publikum erfreut, wenn es auch seine Bilder lange sehr schlecht bezahlt hat. Man wünscht einen Trautmann zu besitzen und freut sich seines Besitzes. Schon früher war es so. Es gibt keine Frankfurter Privatsammlung im 18. Jahrhundert, in der nicht wenigstens ein Bild von Trautmann vertreten gewesen wäre. Wir haben gesehen, daß der Rat Gœthe einige Arbeiten bei ihm bestellte, daß Baron von Hæckel eine Anzahl seiner Werke in seinem Besitz hatte, daß andere Sammler in den 1760er Jahren Bilder von ihm verkaufen ließen. Auch der Ratsschöffe und Kaiserliche Rat Joh. Friedr. Armand von Uffenbach auf der Zeil, der bekannte Bildersammler Georg Wilhelm Bögner, der Geheime Rat und Hessen-Darmstädtische Minister Karl Friedrich von Moser [1], der Freund Gœthes, der Doktor med. Joh. Christian Kißner, der Handelsmann Joh. Noe Gogel in der Goldnen Kette (heute Salzhaus Nr. 6), der Freiherr von Berberich, der Banquier Bansa auf der Zeil, der Resident Joh. Friedr. Müller — alle hatten etliche Gemälde von Trautmann in ihren Privatgalerien, die sie sämtlich im Laufe des 18. Jahrhunderts versteigern ließen. Dadurch gelangten die Bilder wieder

[1] Mosers Sturz am Hessischen Hof (1780) hatte zur Folge, daß er 1781 seine Sammlung in Frankfurt versteigern ließ. Die Auktion fand im Arztischen Hause hinter der schlimmen Mauer (heutige Stiftstraße) statt und erbrachte kein glänzendes Resultat. Der höchste Preis war 180 Gulden für zwei Rheinlandschaften von Schütz. Ein heiliger Hieronymus von Holbein erzielte nur 34 Kreuzer (!).

in andere Hände und zierten von nun an andere Räume. Einige erwarb der Inspektor der Kasseler Galerie, Johann Heinrich Tischbein, einige die Prinzessin von Anhalt-Dessau, Tochter des bekannten Fürsten Leopold von Anhalt-Dessau, die in Bockenheim, in der Nähe Frankfurts, ein Lustschlößchen besaß, andere Bilder gingen nach auswärts in den Besitz von fremden zur Messe hier weilenden Kaufleuten über, wieder andere verblieben in Frankfurt und wurden von hiesigen Kunstfreunden erstanden. So gelangten Trautmanns Werke in die verschiedensten Städte, sie konnten aber nicht alle an ihren jetzigen Aufenthaltsorten ermittelt werden, die meisten blieben verschollen, und nur einige sind uns bekannt geworden.

Aber auch diese geben schon einen Ueberblick über sein Schaffen und zeugen von der außergewöhnlichen Vielseitigkeit des Meisters. Er malte Köpfe und Portraits, Doppelbildnisse, Genrebilder und Historien religiösen Inhalts, vor allem aber die trefflichen Feuersbrünste, durch die er sich hauptsächlich einen Namen gemacht. Sein ganzes Lebenswerk chronologisch zu bearbeiten und darzulegen, würde durch das unvermeidliche Ineinandergreifen der einzelnen Bilderreihen zu großen Verwirrungen führen, daher mögen die verschiedenen Gruppen getrennt, aber doch in gegenseitige Beziehungen gesetzt, behandelt sein.

Ein Verzeichnis von Trautmanns Gemälden nach der Zeit ihrer Entstehung anzufertigen, wie es im Anhange versucht wurde, war mit großen Schwierigkeiten verknüpft. Man kennt von ihm außer den um 1759—62 entstandenen Thoranc-Bildern nur ein datiertes Werk, die 1751 gemalte Kreuzigung bei Richard. So ist man gezwungen, seine Arbeiten nach stilistischen und koloristischen Merkmalen zu bestimmen und chronologisch nach Möglichkeit nebeneinanderzustellen. Dabei gelangt man zur Unterscheidung von vier Perioden: Der Zeit vor 1751, von 1752–54, von 1759—62 und von 1762 bis zum Tode (1769).

Die erste Periode steht völlig unter dem Einfluß der holländischen Sittenmaler. Von Brouwer, Ostade, M. Craesbeck, Pieter Quast, A. v. d. Venne entlehnt er seine Kompositionen und das Kolorit des brauen Tones. Daneben entstehen Portraits, die ersten unbedeutenden Feuersbrünste und biblische Szenen bei Tageslicht. Diese verraten durch ihre klare Anordnung die Kenntnis von Rembrandts Radierungen, durch ihre leuchtenden Farben dagegen das Studium italienischer und französischer Koloristen.

Die zweite Periode ist die der lichten Farben. Das Kolorit der biblischen Tagbilder beeinflußt das der Genredarstellungen. Gerard Dou und J. M. Molenaer dienen dabei als Vorbilder. Und Rembrandts Turbangestalten erscheinen auch in den Doppelbildnissen und Brustbildern betagter Männer, nicht nur auf den Gemälden biblischen Inhalts. Die Feuersbrünste, völlig in der Art des Egbert v. d. Poel werden einheitlicher im Ton und vollendeter in der Technik.

In der dritten Periode entstehen die Thorancbilder, biblische Geschichten, Genrebilder und Feuersbrünste.

Die letzte Periode weist ausschließlich prächtige, dunkel im Ton gehaltene Räuber- und Soldatenüberfälle neben einigen lebensgroßen rembrandtartigen Männerköpfen auf. Die biblischen Darstellungen verschwinden völlig, Trautmann entwickelt sich zum Tonmaler, wie es so häufig bei seinen Vorbildern, den Holländern zu beobachten ist.

## Genrebilder.

Zunächst wagte sich Trautmann noch nicht an größere Interieurs mit ganzfiguriger Staffage, sondern versuchte sich zuerst in Doppelbildnissen von Bauern, die, auf einfachem Hintergrund in halber oder dreiviertel Größe gegeben, mit irgend einer häuslichen Tätigkeit beschäftigt sind.

Die beiden Bildchen im Prehnschen Kabinett[1]: «Ein Mann schlägt Feuer», dem eine alte Frau zur Rechten bei dieser Beschäftigung zusieht, und das Pendant «Ein junger Mann zündet eine Lampe an», neben dem ein kleines Mädchen steht, — scheinen ihrer Entstehung nach in jene Zeit zu fallen, da er des Tapetenmalens überdrüssig, beschloß, sich von nun an lediglich der Staffeleikunst zu widmen. Sie sind augenscheinlich sehr stark nachgedunkelt, was bei den dargestellten Sujets aber keineswegs ein Fehler ist, im Gegenteil, der Eindruck des intensiv Finsteren in dem nur von einem schwachen Fünkchen erleuchteten Raum wird wesentlich dadurch erhöht. In der Tat ist die geringe Bestrahlung der Gesichter durch das soeben entzündete Feuer nicht ungeschickt. Die Gesichter selbst sind ganz unter Brouwerschem Einfluß entstanden und fast als Kopien nach des Niederländers Bauerngestalten gegeben. Im Städelschen Institut zu Frankfurt findet sich das Bild eines singenden Bauern, das aus Altfrankfurter Besitz stammt, dem Maler Trautmann also sicherlich bekannt war und daher als das von dem Künstler immer wieder benutzte Vorbild gelten darf. Die breite runde Form der Kopfbildung, die dicke Nase, der große Mund, die hohe Stirn, auf die unter der federgeschmückten Mütze hervor nur einige Haarsträhnen fallen, die plumpen Hände — all das hat Trautmann dem Genrebildchen des Niederländers entnommen. Auch das angewandte Kolorit. Die Farbe ist eintöniges Braun, das von links her aus dem Tiefdunkelbraun, fast schwarz, nach rechts hin in helleres, lichteres übergeht. Durch diese ganze glückliche Abstufung erhalten beide Arbeiten eine harmonische Einheitlichkeit.

---

[1] Im Kasten L, Nr. 532 und 533. Die hier und auch später angeführten Titel entstammen dem «Verzeichnis des auf der Frankfurter Stadtbibliothek aufgestellten Prehnischen Gemäldekabinetts», von Passavant, Frankfurt a. M. 1843. Wie Donner-v. Richter in seinen «Thorancbildern» S. 247 Anm. ganz richtig bemerkt, ist auf Nr. 533 das Monogramm TM. nicht echt, sondern von späterer ungeschickter Hand eingekratzt worden.

Interessant ist auf dem Bild des «Feuerschlagenden» die aus dem Hintergrund hervorblickende alte Frau, deren Typus, entlehnt von den verschiedenen Darstellungen von Rembrandts Mutter, mit der sie häufig eine erstaunliche Aehnlichkeit gemein hat, uns sehr oft auf Trautmanns Werken noch begegnen wird. Das Urbild dieser Alten findet sich ebenfalls im Prehnschen Kabinett [1], als Brustbild einer betagten Frau in reichem Gewande, den Kopf von einem weißen Tuch umhüllt. Die Ausführung dieses Portraits ist noch recht schwach, obwohl der kräftige Pinselstrich und die saftigen Farben eine talentierte Persönlichkeit verraten.

Besser gelungen sind zwei andere dem J. M. Molenaer nachempfundene Arbeiten in derselben Sammlung [2], von denen eines einen Bauern bei einer Bäuerin zeigt, die einen Hahn hält, das zweite einen Bauer und ein Mädchen wiedergibt, die einen Korb mit jungen Hühnern tragen. Obwohl von Unbeholfenheiten und Fehlern nicht frei, hat Trautmann bei diesen Arbeiten eine Farbenzusammenstellung gewählt, die von großem Kunstsinn und Verständnis zeugt. Vom olivgrünen Hintergrund heben sich die beiden Paare ab, die in einheitlich braune, hellere und dunklere Gewänder mit weißen Kragen und Aufschlägen gekleidet sind. Das ist in der Wirkung nicht schlecht. Merkwürdig sind wiederum Gesichter und Hände. Diese sind plump, jene verschwommen und nur leicht angedeutet, was bei der Größe der Figuren nicht wohl angebracht ist. Immerhin ist in den Mädchenköpfen schon ein Anklang an den von Trautmann später verwandten an Correggio erinnernden Typus mit der hohen Stirn, den spärlichen Brauen, verschleierten Augen, dem geöffneten Mund zu gewahren, während die scharfgeschnittenen Profile der Männerköpfe noch nichts von der späteren Weichheit und Virtuosität erkennen lassen.

---

[1] Im Kasten M, Nr. 600.
[2] Im Kasten J, Nr. 403 und 404.

Einen entschiedenen Fortschritt bedeutet wiederum ein Bilderpaar im Prehnschen Kabinett, zu dem sich noch ein Einzelnes gesellt: «Ein Mann bei einer singenden Frau», eine «Frau, welche einem Mann einen Krug mit Wein reicht» und «ein junger Mensch, der ein Huhn hält», dieses in «niederländischer Manier[1]». In der Tat ist jene letzte kurze Bemerkung Passavants in seinem Katalog nicht unberechtigt. Denn gerade das einzelne Bildchen hat derartige Anklänge an niederländische Komposition und Farbengebung, daß man an eine Kopie nach Dou oder Mieris denken könnte. Vor allem die Verwendung des Fensters, durch das der Junge in halber Figur sichtbar ist, läßt jene beiden erwähnten Meister in Erinnerung treten, die sich häufig des kleinen Kunstmittels bedienten, um einen guten Bildabschluß zu finden. Aber auch die Zusammenstellung des Kolorits, die Gegenüberstellung des braunen ärmellosen Wamses, das am Halse etwas aufgeschlagen ist, mit den olivgrünen, stark zerfetzten Hemdsärmeln, das keck auf einem Ohr sitzende schwarze Hütchen mit der langen Feder, das etwas kräftig und stark gerötet in Inkarnat gegebene Gesicht, die fein ausgeführten Hände, — all das zeigt deutlich eine intensive holländische Beeinflussung.

Viel freier und selbständiger sind die beiden oben angeführten Pendants aus derselben Zeit. Die singende Frau und der pokulierende Mann. Insbesondere hat die von den Franzosen erlernte Farbenharmonie gegen die früheren Arbeiten bedeutend gewonnen, wenngleich die Komposition sich naturgemäß noch nicht wesentlich geändert hat. Das gesangslustige Mädchen, ein Notenblatt in der Hand, das in ein fein nuanziertes grünes Gewand gekleidet ist, sitzt auf einem Stuhl, neben ihr steht, in braunem Rock, ihr Begleiter; andererseits ist in geschickter, wechselnder Anordnung der behäbige, dickleibige Wirt mit kleinem Federbarett und braunem Anzug, ein Glas Wein in der fleischigen

---

[1] Im Kasten J, Nr. 452 und 453. Und im Kasten L, Nr. 542.

Rechten, sitzend gegeben, während ihn die Frau, in blauem Kleide, aus dem Kruge mit neuem Stoff versorgt. Wirkungsvoll ist die Gegenüberstellung von hellgrün und braun einerseits, und blau und braun andererseits, auf dem saftig olivgrünen Hintergrund.

Die Lichtverteilung ist einheitlicher als früher, ihrer zusammenfassenden und einigenden Wirkung konnte der Maler hier entsagen, da die harmonierend gewählten Farben das Ihre taten. Glücklicher als bisher sind ihm auch die Gesichter gelungen, deren weiches, rosiges Inkarnat, deren angenehmer, bei weitem nicht mehr so verzerrter Ausdruck auch nach dieser Seite hin fleißiges und erfolgreiches Studium verraten.

Dieses eifrige Studium beweisen zwei Sepia-Zeichnungen im Staedelschen Institut zu Frankfurt, die trotz aller scheinbar zu flott geratenen Ausführung dennoch trefflich in der Charakteristik gelungen sind. Abgesehen von einigen ganz unmöglichen Verzeichnungen (die Bewegung des auf Inv. Nr. 1702 über die Schulter gedrehten Kopfes müßte jedem gesund gebauten Menschen Schwierigkeiten bereiten, während auf dem andern Blatt die Hand der Frau entschieden zu klein geraten ist), — abgesehen von diesen Fehlern, die den Blättern eine frühe Datierung zukommen lassen, weisen die beiden Arbeiten doch schon virtuoses Können auf.

Sehr viel später, in eine Zeit, wo alle diese Mängel überwunden sind, und Farbe mit Zeichnung und Technik wetteifert, sind die beiden Bilder in Koblenz[1] anzusetzen. Auf dem ersten erblicken wir einen Dudelsackbläser, der in einem jungen Mann einen dankbaren Zuhörer findet, auf dem anderen einen Leierspieler, welcher eine zweite Person zu ihrem Gesang begleitet.

Wiederum herrscht in der koloristischen Ausführung der Gewänder das von Trautmann so beliebte Blaugrün, Gelb und

---

[1] In der städt. Sammlung. Die beiden Arbeiten sind auf der Rückseite mit Trautmanns Monogramm TM (verschlungen) bezeichnet.

Braun vor, nur glücklicher und wirksamer verarbeitet, als in früheren Werken. Diese Farbenzusammenstellung verwendet er auch im Hintergrund, der, in der Hauptsache braun, nach unten zwischen den Köpfen ins Blaugrüne verläuft. Das Inkarnat der Gesichter und der Hände ist weich und rosig, schlank sind die Finger und in der Ausführung zart und fein.

Charakteristisch für Trautmann ist des Leierspielers geöffneter Mund. Der Künstler hatte die Gepflogenheit — und besonders auf seinen biblischen Darstellungen wird uns dies begegnen — jede Gemütsempfindung, sei es nun Freude, Schmerz oder Trauer stets durch das Oeffnen der Lippen kennzeichnen zu wollen. Besondere Effekte erzielte er hiermit auf seinen nächtlichen Feuersbrünsten, auf denen das Schreien, Jammern und Klagen der gestikulierenden Menge die beabsichtigte Wirkung nicht verfehlte.

Die beiden Koblenzer Bilder zeigen auch in den Kopfbedeckungen der dargestellten Personen eine Veränderung. Der bänder- und tücherreiche Turban tritt uns hier zum erstenmal entgegen. Alle vier Figuren sind mit diesem Schmucke angetan, den Trautmann augenscheinlich unmittelbar von Rembrandt entlehnte, oder aber bei Brinckmann zuerst gewahrte, als er in den fünfziger Jahren Mannheim besuchte. Da die Arbeiten des Kurpfälzischen Galerie-Direktors ebenfalls auf den Einfluß des großen Niederländers zurückzuführen sind, so bleibt stets Rembrandt als das Urvorbild, das Trautmann begeisterte und zur Nachahmung anregte.

Der Rembrandt, der Trautmann beeinflußte, ist der der 30er Jahre, genauer der der Münchner Passionsszenen. Trautmann hat diese gewiß in Düsseldorf gesehen, wie er auch sicherlich den Türkenkopf in Zweibrücken und den David vor Saul aus Frankfurter Privatbesitz gekannt hat. Alle diese Bilder mit ihren starken Hell-Dunkelkontrasten, mit ihren phantastischen Kostümierungen, mit den eigentümlich kühlen Farbenskalen der 30 er Jahre fesselten sein Künstlerauge, und er

suchte auf seinen eigenen biblischen Historien die gewonnenen Eindrücke zu verarbeiten. Auch Rembrandts Radierungen, die er in manchem Frankfurter Privatbesitz fast lückenlos vorfand, studierte er. Da waren es die drei Orientalen von 1641, die kleine Auferweckung des Lazarus von 1642, die Verstoßung der Hagar, das Opfer Isaaks, der den Traum erzählende Joseph, kurz die meisten biblischen Darstellungen mit ihrer leichten, flüchtig sicheren Zeichnung, die sein besonderes Interesse erweckten. Auch die zahlreichen Köpfe alter Männer, die zum Teil Rembrandt abgesprochen werden müssen, regten seine Phantasie an und reizten ihn durch ihre Hell-Dunkelreflexe zur Nachahmung mit Feder und Pinsel.

So entstanden die mit Tusche entworfenen Brustbilder alter Männer, z. T. durch beigegebene Attribute als Apostel kenntlich, entblößten Hauptes, oder mit hohen bändergeschmückten Turbanen und langen weißen Bärten, in den Kupferstichsammlungen von Frankfurt (Stædel), Darmstadt (Großherzogl. Landesmuseum) und München (Alte Pinakothek).

Sie sind, wie die meisten Handzeichnungen Trautmanns, mit Sepia oder Tusche angelegt und dann mit der Feder schraffiert. Er hatte sich darin eine sichere Gewandtheit angeeignet und vermochte mit den angegebenen Mitteln so geschickt zu arbeiten, daß seine sämtlichen in den verschiedenen Kabinetten vorhandenen Zeichnungen als vollständig fertige und ausgeführte Stücke gelten müssen. Daher sind diese auch weniger als Vorstudien zu irgendwelchen Oelgemälden, denn vielmehr als eigene selbständige Produkte anzusehen, die er in seinen Mußestunden anfertigte.

Trautmann war jedenfalls ein überaus fleißiger Arbeiter, der seine Hände nicht ruhen ließ, und in der Zeit, da er nicht von den Wirrnissen der Zunft in Anspruch genommen war, sicherlich Pinsel und Palette selten fortlegte.

Nichtsdestoweniger haben wir von ihm nicht eine derartige Anzahl von Männerköpfen, daß es gerechtfertigt wäre, ihm jedes Machwerk dieses Genres zuzuschreiben.

Wenn wir nun feststellen, daß er erst seit der Bekanntschaft mit Rembrandts Arbeiten auf jene Seite seines Könnens recht aufmerksam wurde, vorher also so gut wie keine Köpfe verfertigte, später nur sehr wenige, aber ganz hervorragende und überaus typische Stücke jener Art lieferte, meist größeren Formats, nicht aber die unzähligen kleinen schlecht ausgeführten Köpfe, so tragen diese Zeilen vielleicht dazu bei, in Zukunft bei der Benennung derartiger Bildchen etwas mehr Vorsicht walten zu lassen. Trautmann ist in seinen Bildern nicht zu verkennen, und wer nur e i n e n typischen Kopf von ihm gesehen oder die Eigenarten der Technik und Farben sich eingeprägt hat, wird von da ab bei der Bestimmung seiner Arbeiten nicht mehr fehl gehen können.

Anfänglich bevorzugte er zu dem Inkarnat des Gesichtes eine einheitlich braune Farbe, lediglich abgetönt für Licht und Schatten. Der Pinsel ist grob und körnig, besonders stark der hellere Reflex aufgesetzt, so daß die Oberfläche oft wie eine Reliefkarte aussieht. Während er in seiner zweiten Periode in den Genrebildern durch diese flotte Technik oft unrein in der Zeichnung wird, muß bei den Portraitköpfen die sichere und virtuose Klarheit der Malweise bestaunt werden.

Hierher gehören drei Bilder. Ein kleiner Männerkopf im Prehnschen Kabinett[1], sowie die Pendants in Kassel[2], Mann und Frau in phantastischen orientalischen Kostümen.

Das Bildchen im Frankfurter historischen Museum ist glänzend gemalt. Ein schwarzes Barett bedeckt den Kopf; das äußerst flott behandelte Gesicht, das die merkwürdig einheitliche Färbung, sowie die körnige Technik zeigt, ist von einem

---

[1] Im Kasten M, Nr. 575.
[2] Im Depot der Kgl. Gemäldegalerie.

weich und zart behandelten Vollbart umrahmt, der wiederum in geschickten Gegensatz zu dem Tiefschwarz des Gewandes gesetzt ist. Die Konturen sind leicht verschwommen gehalten, was dem Gesamteindruck aber keineswegs schadet, sondern zu einer ansprechenden, warmen Wirkung verhilft und zugleich von künstlerischem Empfinden zeugt.

Ganz ähnlich sind die Kasseler Bilder. Auch hier ist das Inkarnat stark ins Braune gehend, nur strenger differenziiert durch das grelle, einfallende Licht. Die rechten Seiten der Gesichter sind beleuchtet, die linken bleiben im Schatten. Auch hier gibt er, wie fast immer, das bestrahlende Licht von links oben, bei dem Mann intensiv, bei der Frau gedämpfter. Die Kopfbedeckungen bilden hohe Turbane, die als Gegengewicht zu den teils ins Rötliche, teils ins Schwarze gehenden braunen Gewändern gedacht sind. Wie er die Gegensätze liebt, zeigt die Kleidung des Mannes, bei der sich das Dunkelbraune der neutralen, das Ockergelbe der Licht- und das Schwärzliche der Schattenstellen um den Vorrang streiten, überdeckt von dem weißen, ebenfalls abgetönten Vollbart des «Türken».

Wie sich die fortschreitende Entwicklung vollzieht, läßt sich am besten an dem zweiten kleinen Männerkopf im Prehnschen Kabinett[1] erkennen. Turban, reiche, phantastische Gewandung und Vollbart bleiben, werden nur vollendeter und feiner in der Ausführung, neu aber ist die Färbung des Gesichts. Das Inkarnat wird weiß mit hauchartigem, rosigem Aufsatz.

Dies ist von nun an typisch für Trautmann. Seine alten Männer erhalten gesunde, rote Backen und einen fast weiblich zarten Teint. Dabei scheint ihm bei allen seinen Darstellungen eine bestimmte Persönlichkeit vorgeschwebt zu haben, vielleicht sein Schwiegervater Kiesewetter, der uns leider dem Aussehen nach nicht bekannt ist. Denn dieser eine Typus tritt immer

---

[1] Im Kasten M, Nr. 604.

wieder in seinen Köpfen zutage. Auch in den größeren und lebensgroßen. Der im Besitze des Frankfurter Gœthehauses weist in dem aufgesetzten Rot noch einige Härten auf, scheint überhaupt früher entstanden zu sein, als der lebensgroße Kopf im historischen Museum und dessen Pendant bei Herrn Simon-Frankfurt, welche ein Inkarnat von zartestem Rosa erkennen lassen und in den 60er Jahren entstanden zu sein scheinen.

Wenn auch im einzelnen Unterschiede zwischen den verschiedenen Darstellungen bestehen, — die letzten beiden zeigen als Kopfbedeckung bunte Baretts mit steinbesetzten Bändern, die erste einen Pelzturban — so ist im großen Ganzen die Gleichartigkeit solcher Gestalt gewahrt, daß der Gedanke an ein gemeinsames Vorbild immer wieder auftaucht.

Die hohe gewölbte Stirn, die von schleierartigen, fest um den Kopf gewickelten Tüchern abgeschlossen wird, die verhältnismäßig große rötliche Nase, die großen traurigen braunen Augen, die rosig angehauchten Wangen, die scharfe Kerbe an den Mundwinkeln, der weiß-graue Bart, die weißen Haare an den Schläfen, die stets das halbe Ohr verdecken, — alles das sind die stets wiederkehrenden äußerst typischen Merkmale, die nur einem bestimmten Menschen als eigen angehören können.

Daß ihm diese Köpfe der späteren Zeit so trefflich gelangen, so künstlerisch durchgebildet und gehaltvoll wirkend, ist in erster Linie auf die markanten Fortschritte, die er in der Technik machte, zurückzuführen. Der breite körnige, oft rohe Pinselstrich weicht einer feinen glatten Farbenbehandlung, das Kolorit selbst wählt er duftiger und setzt es zart auf die Leinwand auf, nur an den grell beleuchteten Lichtstellen kommt die alte kräftige Manier zum Durchbruch.

Diese hellen Reflexe bringt er stets auf der linken Seite seiner Bilder und zwar so, daß das Licht von der Ecke oben einfallend gedacht ist. Durch die häufige Verwendung dieser gleichmäßig wiederkehrenden Anordnung eignete er sich mit

Leichtigkeit eine Routine an, die ihm die Wiedergabe von beleuchteten Köpfen wohl gelingen ließ. So sehr, daß er seinem großen Vorbild, Rembrandt, mit den Jahren in der Technik und dem feinen Hell-Dunkel erkenntlich näher kommt, ohne naturgemäß dessen glänzende Virtuosität jemals zu erreichen. Immerhin sind die auf uns gekommenen Bilder ein Beweis dafür, daß die Bemerkung Gœthes in Dichtung und Wahrheit, Trautmann «sei einstens aufgefordert (worden) einen Pendant zu einem Rembrandtschen Bilde zu malen», nicht absolut in das Bereich der Unmöglichkeit verwiesen werden kann[1].

Wenn es sich auf all diesen Bildern bei der dargestellten Person um seinen Schwiegervater oder irgend einen andern Frankfurter Bürger handelt, dessen Gesichtszüge ihn besonders anzogen, so hätten wir hier Portraits, wenn auch stark idealisierte und modellmäßig verarbeitete, vor uns. Im übrigen läßt sich nicht leicht ein Bild von der Tätigkeit Trautmanns als Portraitist machen.

Von den drei Arbeiten, die Hüsgen erwähnt, wenn er von den Bildnissen spricht, kennen wir die Pendants, Landgraf von Hessen-Homburg und Gemahlin, aus eigener Ansicht. Es erübrigt sich jedoch, näher auf diese beiden Werke einzugehen, nachdem sie eine im Zeitgeschmack arbeitende Hand durch Uebermalung vor der völligen Verdunkelung bewahrte. Soviel sei nur gesagt, daß sie v o r 1751 entstanden sein müssen, da in dem genannten Jahr der dargestellte Landgraf Friedrich IV. Karl Ludwig Wilhelm von Hessen-Homburg verstarb, und sein Portrait wohl nicht nach einem Stich angefertigt wurde. Auch sind beide Bilder gleichzeitig entstanden, also als Pendants gedacht, was sich sowohl an der entgegengesetzten Haltung der dargestellten Personen, als auch an dem angewandten gleichartigen Format, wie endlich an der wiedergegebenen Tracht (Mitte des 18. Jahrhunderts) erkennen läßt.

---

[1] Vergl. S. 71 Anm. 3.

Dieser Zeitpunkt würde sich auch recht gut mit Trautmanns Entwicklung vereinbaren lassen, denn in das Jahr 1752 fällt die Entstehung seines «außerordentlich meisterhaften» Selbstbildnisses, dessen Aufenthaltsort zwar nicht ermittelt werden konnte, das nach dem Stich von J. G. Prestel zu urteilen aber dennoch im Original ganz vortrefflich gelungen sein muß.

Da gerade diese Arbeit von großem Interesse schien, habe ich es an Bemühungen aller Art nicht fehlen lassen, um sie dennoch aufzufinden. Aus dem Werk von G. Parthey, Deutscher Bildersaal[1], war zu ersehen, daß sich in der Galerie von Sœder ein Eigenbildnis von Trautmann, auf Holz gemalt (Breite 2 Fuß, 3 Zoll; Höhe 2 Fuß, 7 Zoll) befunden hatte, das im Jahre 1859 mit der ganzen Sammlung des Besitzers, des Grafen von Brabeck, durch den Buchhändler C. Rümpler in Hannover versteigert wurde. In dem Auktionskatalog[2] ist dieses Bild unter Nr. 270 als «Le portrait du peintre» aufgeführt und wurde, wie mir der Sohn des damaligen Auktionators, Herr Hofrat Rümpler in Gotha, liebenswürdigerweise mitteilte, von einem Herrn Rocca erworben. Eine Anfrage bei sämtlichen Trägern dieses Namens ergab das hoffnungslose Resultat, daß der damals bestehende Kunstverlag Rocco Rocca in Berlin, wie aus den Büchern festgestellt wurde, wohl auf der Auktion Brabeck gekauft hatte, z. B. einen Giordano, daß aber von dem Selbstbildnis Trautmanns nicht darin die Rede ist. Es ist daher wahrscheinlich, daß es durch den Kunsthändler Rocca für jemand anders erworben oder aber nach dem Kauf alsbald wieder weiter veräußert wurde. Weitere Forschungen verliefen ergebnislos.

So sind wir denn bei der Beurteilung des Bildes auf den Stich angewiesen, den J. G. Prestel im Jahre 1792 dannach

[1] Berlin 1863—64, Bd. 2, S. 653.

[2] Catalogue de la célèbre collection de tableaux de feu Mr. le comte de Brabeck . . . à Sœder, Hannovre 1859.

anfertigte[1]. Sich nach dieser Reproduktion irgendwelche Vorstellung über Technik und Farbenbehandlung des Originals zu machen, ist nahezu unmöglich, jedoch sind wir durch ihn in der Lage, uns ein Bild von dem Aussehen Trautmanns zu gestalten.

Der damals 39jährige Künstler, der mit seinem bartlosen Gesicht entschieden jünger erscheint, präsentiert sich im Brustbild en face. Den Kopf bedeckt der unvermeidliche Turban, den er auch bei seinem eigenen Bildnis nicht entbehren will, das Gewand, welches durch einen breiten Schlips zusammengehalten wird, steht auf der Brust offen. Die großen schwermütigen Augen, aus denen Ehrlichkeit und Güte sprechen, blicken den Beschauer an, und eine charakteristische Linie um Mund und Kinn läßt auf Energie und Tatkraft schließen.

Aus den Vormundschaftsakten für seinen jüngsten Sohn[2] war festzustellen, daß Trautmann noch weitere Bildnisse hinterlassen hatte, denn bei seiner Volljährigkeit erhält der junge Andreas Benjamin unter anderen ihm gehörigen Sachen auch «drei Familienportraits (zurück), dessen verstorbenen Vater, Mutter und Großvater darstellend.»

Vielleicht ist das Bildnis des Vaters jenes oben besprochene Selbstportrait, das hier zum erstenmale auftaucht, während von den andern beiden jegliche Spur fehlt . . .

Um dieselbe Zeit, als er die Doppelbildnisse in halber Figur darzustellen vorzog, also noch vor der Rembrandt-Brinckmannschen Einflußperiode, war eine Genreszene mit ganzen Figuren entstanden, ein Scherenschleifer, im Besitze des Herrn Stiebel-Frankfurt. Man geht wohl nicht fehl, wenn man dieses studienhaft entworfene und in der Zeichnung noch häufig mißratene Bildchen als einen der ersten Versuche Trautmanns bezeichnet, ganzfigurige Szenen zu liefern.

---

[1] Exemplare dieses Stiches sind im Stædel- und im Gœthemuseum in Frankfurt zu finden.

[2] Stadtarchiv, Vormundschaftsakten I, T. 4. Sub. Lit. 3.

Daß er hierzu fleißig Ostade und Brouwer studierte, vor allem deren großzügige Behandlung des Pinsels, der alle Einzelheiten übergehend, nur durch die flotte Strichführung und Einheitlichkeit der Farbengebung die beabsichtigte Wirkung erzielen will, tritt vor Trautmanns Bildchen auf den ersten Blick zutage. Da er aber in der Technik noch nicht sehr weit fortgeschritten war, auch noch zu wenig Uebung in der Mischung und dem Nebeneinandersetzen der Farben hatte und nur das Verhältnis von Licht und Schatten richtig beherrschte, so macht das Werk noch einen recht hilflosen und dilletantenhaften Eindruck.

Dieser wird vor allem durch die nicht sehr glückliche Perspektive des höhlenartigen Raumes erweckt, in dem der Scherenschleifer vor dem Mühlstein seines Amtes waltet. Auch der Kopf des Mannes, dessen Gesicht einem Totenschädel eher als dem Antlitz eines lebenden Menschen gleicht, mit dem großen braunen Schlapphut, muß die günstige Wirkung beeinträchtigen. Die Gewandung des Mannes zeugt immerhin von Farbengeschmack, braune Weste neben weißen Hemdärmeln, blaue Hose und weiße Strümpfe.

Hinter ihm steht eine Frau, welche, die Arme über dem Leib verschränkt, ganz in braun aber heller als die Wand der Höhle gehalten ist, so daß sie sich mit ihrem weißen Kopftuch von dieser ziemlich scharf abhebt. Vor dem Schleifer sitzt sein zu ihm aufblickendes Hündchen. Der Raum ist links in tiefes Dunkel gesetzt, von rechts fällt das Licht durch die weite Höhlenöffnung ein, durch die man, unter dem blauen Himmel, nur angedeutet und durch einen Zaun halb verdeckt, die Gestalt eines angelnden Knaben gewahrt. Bei diesem ist das auffallende Sonnenlicht recht gut und wahr gesehen, während sonst die Lichtverteilung im Innern des Raumes manches zu wünschen übrig läßt. Das Bild ist rechts mit dem Monogramm Trautmanns bezeichnet.

In demselben Besitz befindet sich noch eine zweite ganz-

figurige Genreszene, auf welcher ein «Faßbender» oder «Küfer [1]», dargestellt ist.

Diese Arbeit ist bedeutend später und vollendeter als die vorige, sowohl in der zeichnerischen und malerischen, als auch der Lichtbehandlung. Besonders die Wiedergabe des Helldunkels läßt auf die Kenntnis von Rembrandts und Brinckmanns Werken schließen. Trautmann hat gegen die vorige Arbeit entschiedene Fortschritte gemacht.

Wieder ist der zwischen seinen Fässern sitzende Mann in einen braunen Rock, in blaue Hosen und weiße Strümpfe gekleidet. Den Kopf bedeckt ein topfartiger Hut mit Feder. Das Gesicht ist menschlicher, die Hände dagegen wie bei dem vorigen nur angedeutet. Links neben ihm steht ein kleiner, echt Trautmannscher Junge. Ein großer Schlapphut sitzt ihm tief im Kopf, so daß die Augen beschattet erscheinen und nur die untere Hälfte des Gesichts beleuchtet ist. Zur Rechten gewahrt man eine Treppe, auf der im Halbdunkel eine Frau steht, die auf das Geländer gestützt sich mit dem Mann unterhält.

Das Licht fällt von links oben ein und trifft in der Hauptsache nur die Mittelgruppe. Einzelne Strahlen jedoch, die sich auch nach rechts verlieren, spielen in guter Wirkung ein wenig an dem Gesicht der Frau, von der nur die Nasenspitze und die Augenlider hell gegeben sind, während alles andere im Dunkel liegt. Vortrefflich sind auch die Finger an der ausgestreckten Linken der Frau gesetzt, besonders erwähnenswert im Gegensatz zu der sonst so nachlässigen Behandlung der Hände.

Die Technik verrät eine körnige, aber breite und sichere Pinselführung, wie sie uns auf dem kleinen braunen Männerkopf bei

---

[1] Diese Bezeichnung ist dem Auktionskatalog vom 4. Dez. 1826 (Stædel, C. 674) entnommen, worin beide Bilder als Pendants angegeben sind. Daß diese Behauptung nicht richtig ist, werden die obigen Ausführungen erweisen.

Prehn entgegentrat, also die der ersten Periode. Ein einheitlich brauner Ton, noch intensiver als bei der vorigen Arbeit, beherrscht auch hier das Ganze. Das Licht ist nicht durch Deckweiß, sondern durch hellere Lokaltöne hervorgebracht. Auch dieses Bild läßt durch die flotte und im Kolorit wohlabgetönte Wiedergabe einen Fortschritt, wie auch den segensreichen Einfluß erkennen, den Rembrandts Werke auf Trautmann ausübten.

Eine Eigentümlichkeit, die bei den zwei Arbeiten zutage tritt, betrifft die dargestellten Personen. Sie sind durchweg zu kurz geraten, so daß sie häufig den Eindruck von Kindern erwecken. Die plumpen und kurzen Gestalten werden uns in gesteigertem Maße auch auf Trautmanns biblischen Gemälden begegnen, sie sind ein sicheres Merkmal, um frühe Arbeiten des Malers zu bestimmen.

Denselben Mangel an zeichnerischem Gefühl kann man auch auf verschiedenen Wirtshausszenen in den Kupferstichkabinetten zu Frankfurt und Darmstadt gewahren, wo die Vorstudien aufbewahrt werden, die er mit der Feder zu seinen Genrebildern entwarf. Kräftig und voll verwandte er auch hier das Material, die Sepiatönungen sind ebenso intensiv wie die Tusch-Schraffierungen mit Feder oder Pinsel. Echt Brouwersche Gestalten treten uns hier entgegen, schreiend und gröhlend oder auch singend, trinkend und trunken, neben oder auf den Fässern sitzend. Trautmann hatte eine sichere Gewandtheit im Entwerfen von solchen zeichnerischen Skizzen, scheint sie auch mit vieler Sorgfalt ausgeführt und ebenso wie die Männerköpfe als vollendete Arbeiten gedacht zu haben, wie schon der doppelte Randstrich beweist, mit dem er häufig seine Skizzen selbst umrahmte.

In derselben Periode, nur etwas später als der «Faßbender», entstand die «Italienische Jahrmarktsszene» im historischen Museum zu Frankfurt, eine reiche Komposition, die wiederum einen bedeutenden Fortschritt besonders in der Anordnung der verschiedenen Szenen aufweist.

In der Mitte erhebt sich auf einem Podest die Riesenstatue der Minerva, auf dem Kopfe den Helm, in der Rechten den Palmzweig, die Linke auf den mit dem Medusenhaupt gezierten Schild gestützt. Auf den Stufen des Sockels hocken drei Kinder, von denen ein Junge in zerrissenen Kleidern dem ihn anbellenden Hund mit einem Knüppel droht. Zur Linken des Bildes erhebt sich ein großer mit Büschen bewachsener Ruinenkomplex, davor ein Zelt, das einen Ausschank überdacht, in dem sich einige Besucher an Fässern sitzend gütlich tun. Rechts an der Statue vorbei blickt man in eine von Verkaufsständen gebildete Gasse, welche ein sanfter blauer Höhenzug ganz in der Ferne abschließt. Noch weiter rechts endlich wieder ein bewachsenes Mauerwerk, davor ein größeres Zelt, worin mehrere Personen beschäftigt sind. Im Vordergrunde links ein Verkaufsstand am Boden, vor dem eine Frau mit mehreren Kindern sitzt und neben dem ein alter Mann im Turban steht, im Begriffe, seinem Jungen etwas zu kaufen. Rechts davon vom Rücken gesehen ein Verkäufer mit Hausierkasten im Gespräch mit einem jungen Weib, das, einen Korb am Arme, ihren kleinen Knaben mit sich führt. Ein blauer, teils mit dunklen Strichwolken bedeckter Himmel krönt das Ganze.

Wie man sieht, hat Trautmann eine große Anzahl von Einzelszenen zu einem einheitlichen Ganzen vereinigt und zwar ziemlich glücklich vereinigt. Daß hie und da nur lose oder gar keine Fühlung zwischen den verschiedenen Gruppen besteht, liegt an der Neuheit der Vorlage und auch an deren Wahl. Ein Jahrmarkt ohne das einigende Moment eines Gauklers z. B., wie er es 1760 und auch auf einer Sepiazeichnung im Darmstädter Landesmuseum verwandte, ist nicht leicht zu einer Einheit zu gestalten.

Die Technik ist auch hier noch reichlich körnig und bisweilen roh. Besonders an den intensiv beleuchteten Stellen z. B. der Minervastatue setzt Trautmann die Farbe milimeterdick auf.

Der breite und flotte Pinselstrich aber beweist sein Können, und in seiner Entwicklung kann bei diesem virtuosen Werk ein großer Schritt vorwärts verzeichnet werden. Die Proportion der Gestalten wird mathematisch etwas richtiger, wir nähern uns der späteren Zeit, denn die Entstehungszeit dieser mit dem vollen Namen bezeichneten Arbeit fällt in die Mitte der 50er Jahre, also kurz vor die Josephsbilder.

Bei den Gemälden für den Grafen Thoranc war ebenfalls eine Jahrmarktsszene, die Trautmann als Pendant zu einer aus gleichem Anlaß entstandenen Kirmesszene von Seekatz verfertigte, und die beide noch heute im Besitze des Grafen von Sartoux-Mouans sind.

Ich kenne das Bild nicht aus eigener Ansicht, daher führe ich hier die Beschreibung Donner-v. Richters in seiner Abhandlung über die Thoranc-Bilder (a. a. O. S. 242 f.) an. Ich habe vor Jahren mit dem Verfasser eingehend über jenes Bild gesprochen und kann nach dieser Unterredung Donners Ansicht nur zustimmen.

> «Den Hintergrund desselben (dieses Bildes) bildet ein Komplex von altem Mauerwerk mit Turm- und Mauerzinnen und mit zwei von Bogen brückenartig überspannten Toren, wie Trautmann sie auch bei allen seinen Feuersbrünsten beständig mit besonderer Vorliebe anbringt[1] ..... Ein Charlatan hat vor dem Mauerwerk seine mit Draperien[2] überdachte hohe Bühne aufgeschlagen, von welcher herab er den Untenstehenden seine Arzneien anpreist und sie ihnen hinabreichen läßt; ein Harlekin sucht durch Spässe die Menge heranzuziehen; etwas weiter zurück sehen wir nach rechts tanzende Paare und die Gruppe eines stark Angesäuselten, der von seinen Kameraden eskortiert wird;

---

[1] Wir werden diese Merkmale bei den Feuersbrunstbildern noch oft antreffen.

[2] Solche Ueberdachungen begegneten uns auch bei der Jahrmarktszene im historischen Museum.

beschattete Gruppen schließen den Hintergrund rechts und links ab (S. 242).

Die Karnationen sind bei Trautmann weit einheitlicher als bei Seekatz (nämlich auf dessen Jahrmarktsszene); ihr Lokalton ist ein feingestimmter, neutraler Fleischton mit zart aufgetragenem Rot belebt, und auch bei braunen Männerköpfen ist der Lokalton ein einheitlicher, weicher[1]. Die Schatten gehen mehr in das Schwärzlich-graue und vermeiden das Rotbraune durch sorgfältigere dickere Deckung der rötlich-braunen Grundierung, die auch Trautmann zuweilen anwendet[2], doch in mäßigerem Grade als Seekatz. Trautmanns Streben nach koloristischer Wirkung zeigt sich hier auch in der Behandlung des Himmels, der einen besonders schönen leuchtenden Ton nach dem Horizont hin annimmt. Auch kann man in dem variierten Kolorit des Mauerwerks und an den Figuren die Neigung Trautmanns zu mannigfaltigen Farbenwirkungen beobachten (S. 243).

Die saftige Deckung der rotbraunen Grundierung, der helle Himmel, das mannigfach kolorierte Mauerwerk, die Leuchtkraft der Figuren ist auch an anderen Genrebildern zu beobachten, die Trautmann für den Grafen Thoranc gearbeitet hat.

In dem Hause des Königsleutnants in Grasse war ein kleines Zimmer besonders reizvoll ausgestattet, der sog. Ecksalon, der heute im Depot des Frankfurter Gœthehauses aufbewahrt wird. Er zeigte, wie Donner-v. Richter (a. a. O. S. 213 ff.) ausführt und durch eine Tafel (IV, Fig. 2) näher erläutert, in seiner ehemaligen Anordnung an drei Wänden neben zwei Architekturstücken von Schütz die Monatsbilder Seekatzens und an der vierten Wand den gewaltigen Brand Trojas von Traut-

---

[1] Hier sagt Donner-v. Richter, was wir schon bei Trautmanns Köpfen festgestellt haben. Der Rembrandtsche Einfluß greift auch auf die Genrebilder über.

[2] Vor allem bei seinen späteren Feuersbrunstbildern.

mann. Dieses letzte Gemälde wurde von zwei schmalen, vertikal gestellten Wandleisten flankiert, von denen seitlich der beiden sich anschließenden Fenster ebenfalls je zwei noch angebracht waren. Die schmalen Bahnen waren mit je fünf Darstellungen bedeckt, drei größeren, die oben, unten und in der Mitte befestigt, und zwei kleineren, die zwischen den andern eingesetzt waren. Letztere waren in weißblauem Porzellanton gehalten.

«Die zahlreichen rechteckigen kleineren Gemälde, sagt Donner (S. 225) wörtlich, sind mit Genregegenständen aller Art, mit Landschaften und Tierstücken, einzelnen Figuren oder Tieren ausgefüllt. Sie sind zum Teil zu sehr nachgedunkelt, zum Teil zu hoch angebracht und zu sehr im Schatten der schweren Vorhänge, um ohne besondere Beleuchtung genau genug gesehen und studiert werden zu können ..... Für unsere Zwecke genügt es, festzustellen, daß die Genregemälde in der Mehrzahl Arbeiten von Seekatz sind, die Landschaften mit Tierstaffagen und die Tier-Einzelbilder von Hirt herrühren. Ob Trautmannsche Genrebilder sich unter ihnen befinden, konnte ich mit Sicherheit nicht ermitteln; unter den deutlich sichtbaren fand ich keine, die ich vorzugsweise ihm hätte zuschreiben können».

Heute ist die eingehende Besichtigung der kleinen Bilder durch das Entgegenkommen der Direktion des Frankfurter Gœthehauses für den Einzelnen ermöglicht, da mir stets der Schlüssel zu dem kleinen Raum überlassen wurde, in dem sich die auseinandergenommenen Teile des Thoranc'schen Ecksalons befinden. Dort konnte ich mit Muße die verschiedenen Darstellungen auf den vier schmalen Wandbahnen studieren und entdeckte nach Entfernung des Schmutzes und Staubes auf zweien der Leisten vier prächtige Genreszenen von Trautmann. Nach näherem Zusehen fand ich, daß die vier Bilder ursprünglich nur zwei breite Arbeiten gewesen, die zur passenderen Anordnung in den Rahmen des Zimmers verschnitten

und völlig zusammenhanglos in die weißen Holzleisten eingespannt worden waren.

Schon Donner (a. a. O. S. 226) war auf diese Zerstückelung aufmerksam geworden, als er auf einer der Darstellungen eine «Dame auf dem Land» gewahrte, die ohne Arm am Rande des Bildes steht, und auf einem anderen die Hand dieser «Dame» bemerkte, die eine alte Zigeunerin festhält, um aus ihr Zukünftiges vorauszusagen.

Daß auch die übrigen beiden Arbeiten ursprünglich eine gewesen, beweist ein säbelschwingender Mann, dessen Arm durch die Zerschneidung mitten durch geteilt wurde, so daß auf dem einen Bild die Hand mit der geschwungenen Waffe, auf dem andern aber der Mann ohne Arm zu sehen ist.

Diese Zerstörung der beiden Gemälde ist um so mehr zu beklagen, als wir hier ganz vorzügliche Werke Trautmanns vor uns haben, die von den übrigen Darstellungen der durch Zusammenarbeit verschiedener Künstler entstandenen Bahnen[1], vor allem durch ihre farbige Wirkung hervortreten. Der Künstler hat eine Trinkszene aus dem Zigeunerleben, sowie einen räuberischen Ueberfall auf ein Bauernhaus gegeben.

Auf dem ersten Bild (das wir mit dem zugehörigen zusammen betrachten) sitzt zur Linken in einem Wirtsgarten eine Frau mit ihrem Kind an einem Tisch, ihr gegenüber ein Mann, der sich in einen großen Humpen Wein eingießt. Links vom Tisch steht ein Geiger, der einem weiter hinten unter Baum und Laube tanzenden Paare aufspielt. Noch weiter links dahinter ein singender junger Mann. Rechts vorne neben dem Tisch steht ein kleiner Junge und beißt gierig in ein Butterbrot.

---

[1] Auch Trautmann ist in geringem Maße daran beteiligt. Eine genaue Untersuchung der Leisten wird demnächst durch Prof. Dr. Heuer erfolgen, der sie veröffentlichen wird, wenn der gesamte Ecksalon dem Publikum zugängig gemacht werden kann. Bei dieser Gelegenheit werden auch die Trautmannschen Genrebilder eine Reproduktion im ursprünglichen Sinne (also als 2 Bilder) erfahren, daher wurde hier von Abbildungen abgesehen.

Rechts von ihm eine alte Zigeunerin, die einem jungen Mädchen weissagt, von dem nur die Hand auf diesem Teile des Bildes sichtbar ist. Das Mädchen selbst steht auf der rechten Hälfte des Gemäldes ganz zur Linken. Es hat einen Krug in der Hand, um den Zecher unter der Laube mit neuem Stoff versorgen zu können. Rechts von ihm, vor einem Bauernhause, das links durch einen Zaun von dem Wirtshaus getrennt ist, lagert eine Gruppe lungernder Zigeuner. An einem Fasse lehnt, nur von rückwärts sichtbar und ein kleines Kind auf dem Arm, ein junges Weib. Der vor ihr stehende Mann legt ihr die Hand auf die Schulter und trinkt ihr mit erhobenem Glase brüllend zu. Vor dem Fasse sitzt eine Alte, die einen an ihrem Schoß lehnenden Jungen am Kopfe säubert. Neben ihr ein zweiter Knabe. Auf der andern Seite des Fasses hocken zwei gröhlende Jungen, den Krug im Arm, die sichtlich etwas zu tief ins Glas gesehen haben. Noch tiefer scheint ein junger Mann hineingeblickt zu haben, der im Schatten des Fasses schnarchend am Boden liegt.

Denkt man sich beide Bilder zusammengesetzt, so liegt auf der Mitte das volle Licht. Links die Zechenden in der Laube, rechts die Trunkenen am Fasse sind in tiefes Dunkel gesetzt. Am hellsten ist das junge Mädchen mit dem Kruge gehalten, das vor der Wahrsagerin steht. Es verkörpert auch Trautmanns Eigenarten am treffendsten: Es trägt ein blaues, am Hals ausgeschnittenes und mit Spitzen besetztes Kleid, eine weiße Schürze und kurze Spitzenärmel. Das Inkarnat des Gesichtes und der Arme ist rosig und zart, wie es Trautmann stets gut gelingt. Die Gestalt erinnert so sehr an die jungen Frauen auf des Künstlers übrigen Arbeiten, daß es erstaunlich ist, wie Donner die «Dame auf dem Land» mit dem abgeschnittenen Arm einer genaueren Betrachtung unterziehen konnte, ohne sofort an Trautmann zu denken. Auch die Alte am Fasse, der Schlafende, der kleine Junge mit dem Brot sind in intensives Blau gekleidet und zeigen die Typen des Malers. Das

tanzende Mädchen trägt ein blaß-blaues Gewand, die übrigen Personen haben das für den Künstler charakteristische Braun, abgestuft vom Dunkel-gelben und hellen Braun über Rotbraun (dem Ton seiner Feuerstücke) bis zum dunklen Sepia und Schwarzbraun. Intensives Rot fehlt im Bilde völlig. Der Baumschlag ist kräftig, der Himmel zart hell getönt, die Architektur im variierten Ockerton gegeben. Die Figuren erfüllen in der jetzigen Anordnung, der vermutlich vom oberen Ende ein beträchtliches Stück geopfert werden mußte, fast die Hälfte der Leinwand und verhelfen dem Bilde durch ihre kräftigen, abgetönten Farben zu einer harmonischen Gesamtwirkung.

Das andere Bild (eigentlich zwei durch den heutigen Zustand) stellt die Plünderung eines Bauernhauses zur Abendzeit vor. Leitern sind an die Hauswand angelegt, aus einem Fenster reicht ein Bandit ein Bündel Stoffe herab, hinter ihm im Zimmer ist der Kopf einer alten Bauersfrau sichtbar. Zu ebener Erde neben einem beladenen Pferd, das ein kleiner echt Trautmannscher Junge hält, verhandeln vier Personen miteinander. Zur Rechten steht ein Mann ohne Arm, dessen Hand mit dem erhobenen Säbel links auf dem zweiten Bild sichtbar wird. Hier sind in einem vom Zaun abgesperrten Garten fünf Banditen mit Zusammenpacken der erbeuteten Habe beschäftigt. Zwei Männer und eine Frau tragen eine schwere Kiste, am Boden hockt ein Weib mit einem Jungen zwischen allerlei Gerät. Ein großer Baum der außerhalb des Gatters wächst, erstreckt seine mächtigen Zweige bis über den Rand des Bildes hinaus und ragt in das abgeschnittene Gemälde herein.

Beide Bilder zusammengehalten, zeigen, daß dieses Gemälde dunkler im Ton ist, als die Zigeunerszene. Schwärzliche Schatten liegen verdüsternd über den Darstellungen. Nur zur Rechten am Horizont leuchten die letzten Strahlen der untergehenden Sonne und erfüllen die Natur. Auch der echt Trautmannsche Schimmel auf der linken Bildseite ist an Kopf und

Brust hell erleuchtet, ein wenig auch noch das aufgeladene saftig blaue Tuch. Im übrigen ist die linke Seite mit dem geplünderten Haus in tiefsten Schatten versetzt und macht, für sich allein betrachtet, den Eindruck einer völlig abgeschlossenen Nachtszene. Ebenso erscheint die rechte Hälfte als selbständige Darstellung einer Gartenlandschaft mit Staffage im Abendsonnenschein.

Die braune Farbe herrscht wieder in allen Schattierungen und Abstufungen vor. Daneben gewahrt man das saftige Blau, das stets des Künstlers Palette deckte, an Männer- und Frauenkleidern. Der kleine, den Schimmel haltende Junge mit seinem großen Schlapphut und der rotbraunen Jacke, ist uns bei Trautmann sehr häufig begegnet. Auch die übrigen Gestalten, vor allem der Kopf der am Fenster sichtbaren alten Frau sind charakteristisch für den Meister. Der Baumschlag, die Architektur, der helle Himmel der rechten Seite gleichen den Darstellungen auf dem Zigeunerbild, die Figuren sind ebenso groß und ebenso harmonisch getönt, wie auf diesem.

Es ist hier das erste Mal, daß wir bei Trautmann Genreszenen antreffen, in denen die Staffage nicht der Umgebung untergeordnet ist, sondern in dieser einen bedeutenden Platz einnimmt. Und wir werden dieser Eigentümlichkeit auch nicht mehr begegnen, daher bedeuten die beiden Arbeiten einen wichtigen Baustein in Trautmanns Lebenswerk, und ihre Entdeckung erweitert das Bild des Künstlers, das sich hier vor uns entfaltet.

Das Jahr 1760, als Trautmann für den französischen Grafen arbeitete, war ein Wendepunkt erster Ordnung in seiner künstlerischen Entwicklung. Nun hat er die von Rembrandt empfangenen Anregungen und Eindrücke in sich verarbeitet, und er vermag die dadurch gewonnene Technik wie bei den Köpfen, so auch bei den Genrebildern die letzten Jahre hindurch anzuwenden und beizubehalten.

Solche Genrebilder, welche die Malweise der 60er Jahre bezeugen, finden wir im Heidelberger städtischen Museum, bei Prof. Dr. Riese-Frankfurt, im Goethehaus-Frankfurt und in der Bayr. Gesandtschaft-Berlin.

«Eine Bauernfamilie um ein Herdfeuer», auf kleiner Fläche dargestellt, ist in dem Heidelberger Museum zu sehen. Links am Rande des Bildes ragt die Front eines Hauses empor, vor dem eine Gesellschaft von neun Personen um ein Feuer gruppiert ist. Links stehen eine Frau vom Rücken gesehen, ein Mann in mittleren Jahren und ein Alter mit Kind. Drei Männer rechts sind stark durch den von einem brennenden Holzscheit hervorgerufenen Feuerschein beleuchtet. Daneben, ebenfalls im intensiven Lichtschein, ein Mann in rotem Gewand und ganz vorne ein Kind an einem Korbe. Den Hintergrund schließen Bäume und eine Kirche ab.

Das Ganze wird beherrscht von einem weichen braunen Ton, nur das Feuer ist intensiv gelb gegeben und sprüht rote und gelbe Funken aus. Wie Trautmann in den einzelnen Perioden das Feuer überhaupt behandelte, wird uns noch beschäftigen.

Zwei schöne, mit dem Monogramm versehene, in rembrandtartiger Farbengebung gefertigte Bilder sind im Besitze des Herrn Prof. Riese-Frankfurt und haben einen «Guckkastenmann» und eine «Laterna Magica» zum dargestellten Gegenstand.

In einer verdunkelten Bretterbude zeigt das letzte zur Rechten die Gruppe der den Apparat bedienenden Personen: einen Mann auf einem Stuhl, vom Rücken gesehen, mit großem Hut, die Linke an dem Kasten, von dem aus die Bilder auf eine Wand projiziert werden. Rechts dahinter steht ein zweiter Mann, in der Hand eine kurze weiße Tonpfeife, den Hut tief in die Stirne gedrückt, so daß nur die halbe Nase und der wie zum Ruf geöffnete Mund sichtbar ist. Neben diesem, in blauem Gewand, über das auf die Brust ein weißes Tuch gelegt ist,

und mit Kopftuch eine junge Frau, die nach dem Lichtbild blickt und, im Profil sichtbar, intensiv von unten beleuchtet ist.

Im Vordergrund drei Zuschauer tief beschattet Ein Junge mit großem Hut, eine Alte und ein vom Rücken gesehener Mann, der nach dem Projektionsbilde sieht. Auf diesem selbst ist eine Clownszene durch vier Personen dargestellt.

Ein weicher, brauner Ton herrscht auch hier vor, unterbrochen vom Blaugrün einiger Gewandungsstücke. Dieselbe zarte Pinselführung ist auf dem Pendant zu diesem Bild, dem Guckkastenmann, zu beobachten.

In der Mitte erhebt sich der Kasten, in dessen Mitte ein Licht steht, das seine Strahlen aus den Gucklöchern in den Raum wirft und durch die geöffnete Scheibe den hinter dem Apparat stehenden Besitzer beleuchtet. Dieser, gekleidet in ein braunes, an der Brust offen stehendes Gewand, hat auf dem langen, gelockten Haar einen großen Dreispitz. Sein Mund ist typischer Weise wieder geöffnet, die Nase platt, das Inkarnat des Gesichtes rosig, ein Zeichen für die späte Entstehung des Werkes. Links daneben steht ein Zuschauer in blauem und braunem Gewand, das ebenfalls auf der Brust zurückgeschlagen ist — auch das ist ein Charakteristikum für Trautmann — auf dem Kopf einen Zweispitz. Er blickt seitwärts in den Kasten und ist noch besonders bemerkenswert durch die dicke Nase und den diesmal geschlossenen Mund. Neben ihm stützt sich ein Kind auf einen Stuhl. Unter dem rötlichen Kopftuch hängen wirr die Haare heraus, und mit erstaunten Augen blickt es zu dem Beschauer hin. Rechts davon sucht ein kleiner Schreihals mit erhobenen Händen und durch Schreien seinem Wunsche, in den Kasten sehen zu dürfen, gehörigen Nachdruck zu verleihen. Ihn beruhigt ein junges Mädchen, das mit seinen dünnen rötlichen zurückgekämmten Haaren wiederum den echten Trautmannschen Typus vertritt.

In der Beleuchtung ist dieses Bild besser, als das vorige. Deckweiß wird auch hier nicht mehr verwandt, der hel-

lere Lokalton tritt wieder an dessen Stelle und wird, wie die ganze Ausführung, mit zartem glasurmäßig glattem Pinselstrich gegeben.

Die Pendants in Berlin, Szenen aus dem Räuberleben, legen Zeugnis ab von dem Fortschritt den Trautmanns Entwicklungsgang gemacht hat. Er bevorzugt in den 60er Jahren auf seinen Genre- und Feuersbrunstbildern die rotbraune Grundierung, die er wenig überdeckt und intensiv durchscheinen läßt. Dadurch erreicht er ein rötlich einheitliches Kolorit, das den Widerschein eines durch irgend welches Mauerwerk verdeckten Feuers trefflich veranschaulicht. Diese Farbe, verbunden mit den silbernen Strahlen des Mondlichts, vereinigt sich auf einzelnen Bildern zu gelungener Wirkung.

Von dieser Gattung sind die beiden Zigeunerbilder in der Kgl. Bayr. Gesandtschaft zu Berlin, im Besitze des Bayrischen Staates.

Zigeuner beim Nachtmahl zeigt das erste der Pendants. In einem dunklen Ruinengewölbe kauert die Bande um ein Feuer, über welchem ein Kessel hängt, in dem ein Weib umrührt. Links Lebensmittel und Gerät, und etwas zurück unter dem ins nächtliche Freie führenden Bogen zwei Leute.

Auf dem andern Bild sehen wir die Bande mit ihrer Beute. Wiederum in einem dunklen Raume steht vor hohen kannelierten Säulen ein junges Weib, welches mit einer brennenden Fackel einem Manne leuchtet, der in einem geöffneten Koffer wühlt, während eine andere Frau einen Warenballen beischleppt. Rechts ein säugendes Weib und ein auf dem Boden rutschendes Kind.

Die gleiche Ausführung, die diese beiden Gemälde erfuhren, verwandte Trautmann auch bei zwei weiteren Szenen aus dem Zigeunerleben, die sich im Gemäldezimmer des Herrn Rat im zweiten Stock des Frankfurter Gœthehauses befinden.

Das erste schildert eine Räuberbande, die vom Lager aufbricht, um einen nächtlichen Beutezug zu unternehmen. Von

dem Lagerfeuer links, um das eine Anzahl zurückbleibender Mitglieder hockt, wird die fünfzehn Personen umfassende Komposition beleuchtet. Auf einer Erhöhung in der Mitte des Bildes steht die zum Abmarsch gerüstete und bewaffnete Schar, die einen Esel mit sich führt.

Der Raub ist gelungen! Beim Mondenschein sind die «Sieger» zurückgekehrt und hocken nun mit gierigen Blicken um die Beute, achtsam, daß keiner bei der Verteilung etwa zu kurz komme. Dies schildert das zweite Bild.

Eine Frau hat den Deckel der erbeuteten Kiste geöffnet und besichtigt neugierig deren Inhalt. Verstreut umher liegen kostbare Schätze, neben denen in allerlei Gruppierungen die Räuber sich gelagert haben. Nur der Anführer hat einen erhöhten Platz gewählt. Zur Linken ein Doppelposten, die Wache unter Gewehr.

Sämtliche Arbeiten zeigen das Gepräge der letzten Jahre. Durch die stark aufgetragene rotbraune Grundierung und die leichte Uebermalung mit anderen, heller braunen und grauen Farbenskalen, wird ein rötliches Kolorit erzielt, welches den nächtlichen Feuerschein vortrefflich wiedergiebt. Dabei ist die Pinselführung frei und breit trotz feiner Detaillierung, der Auftrag der Farbe leicht und einheitlich glatt.

Durch die Realistik, mit der Trautmann das nächtliche Dunkel behandelt, indem er alle Farbentöne auf ein dunkleres Braun stimmt, geht natürlich jede Buntheit und Frische verloren. Keines der Gewänder birgt noch eine Spur von blau, gelb oder grün in sich, alles hat sich in das gedeckte Rotbraun verwandelt. Als Nachtbilder leidet aber die Gesamtwirkung nicht darunter, im Gegenteil, es hebt nur den Eindruck des unheimlich Düstern. Leuchtendes Kolorit kennt Trautmann in den letzten Jahren nur selten, seine Palette deckt meist das Dunkle. Nachtbilder sind seine Force geworden, und in ihnen hat er auch sein Bestes und Vollendetstes geleistet.

## Biblische Geschichtsbilder.

In welchem Gegensatz dazu stehen seine frühen biblischen Tagbilder! Bei ihnen hat er frische Farben, ja bisweilen leuchtende und glänzende verwandt. Und bei mancher Arbeit mag es sogar den Anschein erwecken, als ob auf diesem Gebiete Trautmanns wahre Größe und entschiedenes Talent zu suchen sei; indessen liegt auch bei diesen besten Werken stets in der Beleuchtung, in der von Rembrandt erlernten Verteilung von Licht und Schatten, das Geheimnis ihres Erfolges, weniger in der trefflichen Behandlung des Kolorits.

Es sind nicht viele Gemälde biblischen Inhalts auf uns überkommen. Nicht ein Viertel von den in den Auktionskatalogen so häufig angeführten Passionsszenen oder Darstellungen aus dem Alten Testament. Aber die wenigen genügen, um einen Ueberblick über sein Schaffen auf diesem Gebiet zu gewähren.

Die beiden frühesten Arbeiten jenes Genres, «die Vertreibung der Hagar» und «die Heilung des Tobias», die nicht vor 1745 entstanden sind, befinden sich im Prehnschen Kabinett [1] und lassen auf den ersten Blick den sehr erheblichen, aber für Trautmann typischen Mangel erkennen, daß die Personen ganz auffallend zu kurz geraten sind.

Im übrigen aber ist sowohl dieses, als auch das Tobiasbild, so wenig von den Gemälden der späteren Periode, selbst von den Josephsbildern verschieden und in der Komposition gleich jenen vortrefflich, daß man Hüsgen unstreitig beistimmen muß, wenn er in seiner Biographie von Trautmann sagt, daß sich dieser «in geistlichen und andern Historienbildern . . . eine eigene, aber große Manier erwählt (habe), die ihm bei der Nachwelt noch Ehre machen wird [2]».

Die Vertreibung der Hagar und die Heilung des Tobias

---

[1] Im Kasten J, Nr. 806 und 807.

[2] Hüsgen, Art. Mag. S. 349.

sind als Pendants gedacht. Auf dem ersten ist die Architektur, ein phantastischer Hauseingang, zur Rechten gegeben, von dem aus Abraham mit erhobener Rechten seine Magd mit dem Sohne, den sie ihm geboren, verjagt, während hinter ihm seine Gattin Sarah steht, die der Unglücklichen höhnisch nachblickt.

Der alte Patriarch ist bekleidet mit einem langen, bis zur Erde reichenden weißen Gewande, über das ein braunes Tuch als Umhang geschlagen ist, und hat auf dem Kopfe einen Turban mit Quaste. Er erinnert lebhaft an den Abraham auf Rembrandts gleichnamiger Radierung. Hagar, an der linken Hand ihren Sohn, der ein kleines Bündelchen trägt, hat über ihr saftig blaues, auf der Brust tiefausgeschnittenes Kleid ein Tuch geworfen, das sie mit der Rechten nach dem Kopfe führt. Von Sarah und der hinter ihr stehenden Dienerin sind nur die von Kopftüchern umrahmten Gesichter zu sehen. Links zwischen den Personen hindurch blickt man in eine weite von Bergzügen abgeschlossene Ebene.

Fast die gleiche Architekturanordnung wie auf diesem, nur im Gegensinne auf der linken Seite angebracht, tritt uns bei dem zweiten frühen Bildchen entgegen, bei dem Tobias, der die Augen seines Vaters heilt. Dieser, mit langem Vollbart, sitzt in ein hellblaues Gewand gekleidet vor seinem Hause in einem Lehnstuhl, zur Seite des Engels, der, über das blaugrüne Kleid ein rotes schleierartiges Tuch geworfen, hilfsbereit neben dem Alten steht. Von der anderen Seite tritt Tobias mit helmartiger Kopfbedeckung und in langem braunen Gewande zu seinem Vater heran, in der Linken eine Schale mit der Galle des Fisches, mit der er ein wenig dessen geschlossene Augen benetzt. Eine zweite Helferin steht hinter dem grünen Tische rechts, eine Kanne und eine weitere Schale in den Händen. Von einem zweiten Weib ist nur der Kopf sichtbar, den sie, wie brennend vor Neugierde, aus der Türe streckt. Ganz im Vordergrund das Hündchen. Und zur Rechten er-

streckt sich wiederum weit in die Ferne eine von Bergen begrenzte Ebene, über der sich ein gewitterschwangerer Himmel wölbt.

In der Ausführung wie das Vorige. Abgesehen von einigen zeichnerischen Verfehlungen machen beide Arbeiten keinen allzu unfertigen Eindruck, besonders zeugt die Zusammenstellung und Verschmelzung des blauen mit dem braunen Kolorit, unter Vermeidung sämtlicher intensiv roter und gelber Töne, von gutem, augenscheinlich den Italienern abgesehenen Farbensinn, der dem Künstler in der frühesten Zeit eigen ist. Von Beleuchtungseffekten oder irgend welchen Versuchen, mit Licht und Schatten zu operieren, ist noch nichts zu verspüren.

Das einzige datierte Werk Trautmanns ist die «Kreuzigungsszene» von 1751 bei Frau Richard-Frankfurt [1].

Sie reiht sich der Technik nach hinter die beiden Bildchen bei Prehn ein, obwohl ein Zeitraum von mehreren Jahren dazwischen liegt, und gibt so einen Anhaltspunkt zur Festlegung der übrigen biblischen Geschichtsbilder.

Das Werk ist die einzige erhaltene Kreuzigung. Sicherlich hat Trautmann mehrere gemalt, denn in den Auktionskatalogen finden sich häufig solche vermerkt.

Auf dem Hügel ist Christus am Kreuze in der Mitte des Bildes gegeben. Ihm zu beiden Seiten, etwas nach rückwärts, sind die Schächer, an die Kreuze mit Stricken gebunden und winden sich vor Qualen. Zu Füßen des Heilands ist Magdalena niedergesunken, still in ein Tuch vor sich hinweinend. Links vorne Maria in blauem Mantel und mit Heiligenschein, ohnmächtig in den Armen des hinter ihr stehenden Johannes.

Die Gesichter mit den beschatteten Augen, der kleinen

---

[1] Dieses Bild wurde mit der Sammlung Bansa am 30. Mai 1791 versteigert, aber wieder zurückgekauft. Denn in der Ausstellung Frankfurter Künstler 1827 ist es noch im Besitze des Herrn Remig. Bansa. Auf der Frankfurter historischen Kunstausstellung vom Jahre 1881 gehört es schon der Familie Richard, von der es eingesandt wurde.

Nase, den vollen runden Wangen sind typisch für den Künstler. Das Ganze ist in den bekannten Sepiaton getaucht und sehr dunkel im Gegensatz zu den beiden vorigen Bildern, die bedeutend heller waren; das Kolorit ist matt und nicht so frisch, als wir es sonst bei seinen Historien finden. Das Bild ist anscheinend sehr stark nachgedunkelt. Es ist auf einem Stein mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1751 bezeichnet.

Eine nicht sehr viel später entstandene, zwar skizzenhaft gehaltene, aber durch ihre Lichteffekte dennoch hervorragende Arbeit ist die «büßende Magdalena» im Prehnschen Kabinett[1]. Es ist unvergleichlich, welche entzückende Wirkung Trautmann hier durch großzügige Linien, harmonische Farbenzusammenstellung und strahlende Lichterscheinungen erzielte.

Magdalena, in rotem Untergewand und blauem Mantel, kniet nach links gewandt vor dem Kruzifix, das ein hell strahlendes Licht über sie ergießt. Vor ihr liegt auf einem Pergament ein Totenschädel.

Meisterhaft ist der von dem Gekreuzigten ausgehende Strahlenkranz gelungen, der, alles berührend, auch die in glänzende, farbenfrische Gewänder gehüllte Gestalt umflutet. Diese selbst ist keineswegs mehr untersetzt oder zu kurz geraten, schlank und ebenmäßig zeigen die schön gebildeten Linien des Körpers die Fortschritte, die der Maler gemacht.

Licht ist auch alles auf der «Himmelfahrt» im Besitze der Frau Dr. M. Schubart-München, Licht, welches die Farben absorbiert, überflutet und die Komposition einheitlich zu gestalten im Stande ist.

Es ist der Augenblick festgehalten, in dem Christus sich vor den Augen der erschreckten Jünger vom Erdboden erhoben hat

[1] Im Kasten B, Nr. 60. — Im Jahre 1781 wird die Magdalena mit einem büßenden Petrus von Theodor Roos zusammen für neun Gulden versteigert. Ein zweites Mal auf der Nothnagelschen Auktion II, 1784, gemeinsam mit einem betenden Petrus von Frank (sic!). 1827 auf der Ausstellung Frankfurter Künstler befindet sie sich nicht unter den von Prehn ausgestellten Bildern.

und eben gen Himmel fährt. Seine weißgekleidete Gestalt umgibt eine intensive Helle, die sich über zwei auf Wolken schwebende Apostel ergießt, während die übrigen vor Schrecken halb zu Boden liegend, halb aufgerichtet, im tiefen Schatten der Bergeskuppe hocken.

Die Gebärde des Aufschauens, des ganz fassungslosen Emporblickens nach dem schier unglaublichen Wunder ist gut beobachtet. Trautmann hat hierzu verschiedene Vorstudien gemacht, wie einige Sepiablätter im Frankfurter Stædelschen Institut beweisen. Der Typus der Apostel ist der jener alten, bei Trautmann immer wiederkehrenden Männer, denen er lediglich die Vollbärte stutzte, um sie mehr als gereifte Männer, denn als Greise, erscheinen zu lassen.

Das Pendant zu diesem Bilde, im selben Besitze, ist eine «Auferweckung des Lazarus»[1].

Trautmann hat sehr häufig diesen Stoff behandelt, der ihn nach Bekanntwerden mit Rembrandts Radierungen so sehr fesselte, daß er ihn in allen möglichen Variationen, in den verschiedensten Kompositionen ausführte. Auch mit der Radiernadel hat er ihn festzuhalten versucht und ist darin der Rembrandtschen Darstellung am nächsten gekommen.

Wie oft er diese Geschichte in Oel ausführte, ist nach den Auktionskatalogen nur annähernd festzustellen, da die Maße, wenn überhaupt, sehr ungenau angegeben sind, und auch die Bezeichnung, ob das Bild auf Leinwand oder auf Holz gemalt ist, fast immer fehlt.

Zum allermindesten müssen drei Darstellungen existieren, von denen aber nur noch zwei erhalten sind: eben jene Münchner und eine zweite im Frankfurter Gœthehause, während die Dritte, die noch 1823 im Inventar des Stædelschen Institutes von Stark[2] als aus der Sammlung Dr. Gambs stammend

[1] Abgebildet bei Schubart, a. a. O., S. 140.

[2] C. F. Stark, Beschreibung des Stædelschen Kunstinstituts in Frankfurt a. M. und der bis jetzt daselbst befindlichen Kunstgegenstände, Frankfurt a. M. 1823.

aufgeführt wurde, verschollen ist. Sie wurde im Jahre 1834, wie im Inventar vermerkt ist, für 27 Gulden versteigert, eine Summe, die zu dem ebenfalls angegebenen Taxwert ihres ersten Besitzers (132 Gulden) nicht recht in Einklang steht[1].

Aber auch jene beiden erhaltenen «Rembrandtisierten Auferweckungswunder», wie sie Gœthe in seiner Selbstbiographie bezeichnet, lassen uns, mit den übrigen biblischen Historien Trautmanns betrachtet, dessen selbständige Eigenart auf jenem Gebiet erkennen. Neben dem Einfluß Rembrandts, der sich in der ganzen Kompositionsanlage (in Anlehnung an die kleine Auferweckung des Lazarus), in den orientalischen Männertypen, in der Helldunkelbehandlung und den Lichteffekten äußert, macht sich der der italienischen (Correggio) und französischen Schule vor allem in der saftigen Farbenbehandlung geltend.

Das Münchner Bild zeigt ganz im Vordergrunde links den sich eben aus dem Grabe aufrichtenden Lazarus, der durch das Wort und die Gebärde Christi, der vorne zur Rechten nach ihm hingewandt steht, zum neuen Leben erweckt wurde. Zwischen und hinter diesen beiden Hauptfiguren gewahrt man in verschiedensten Gruppierungen die staunenden oder klagenden Zeugen des Wunders, Männer und Weiber.

Während hier ein gewisser verbindender Hinweis von Christus nach Lazarus hin, einmal durch die Bewegung des Herrn selbst, dann aber auch durch die Haltung der zuschauenden Menge geschaffen ist, wählt der Maler im Frankfurter Bilde des Gœthehauses eine sich mehr an die gleichnamige Radierung anlehnende Komposition, indem er den handelnden Heiland in die Mitte des Vordergrundes rückt, ihn zu dem

[1] Als das Buch schon in der Presse war, sah ich bei Herrn H. Wichmann (s. Zt. im Haag) die Photographie einer Auferweckung des Lazarus von Leonaert Bramer, im Besitze des Fürsten Fugger-Babenhausen. Nach der Reproduktion zu urteilen, könnte es sich um eine Arbeit Trautmanns handeln. Herr Wichmann, der sich mit Bramer beschäftigt, wird versuchen, das Bild aufzufinden, und in seinem Buche darüber berichten.

rechts im Grabe liegenden Lazarus wiederum durch die Geste seiner Hände in Beziehung setzt, die Zuschauer aber, auf beiden Seiten im Hintergrund angeordnet, lediglich als Staffage dienen läßt. Auf dieser Arbeit betont er das Ausgehen jeder Macht und alles Lebens von Christi Person auch noch auf andere, sinnige Weise; er umgibt ihn mit einer Flutwelle strahlenden Lichts, das in jeden Winkel des mächtigen, auf Säulen ruhenden Grabgewölbes seinen beruhigenden, lebensspendenden Glanz sendet. Auf dem Münchner Bild trägt Jesus zwar einen Heiligenschein, doch ist er dort nicht selbst der Urheber aller Helle, sondern er wird nur, wie die anderen Gestalten auch, von dem rechts einfallenden Tageslicht beleuchtet.

Im Großen und Ganzen aber, vor allem in Technik und Farbengebung, im Charakterisieren der handelnden und assistierenden Personen, muß bei beiden Arbeiten eine verblüffende Uebereinstimmung festgestellt werden. Abgesehen von der totenbleichen und mit Leinentüchern umwundenen Gestalt des Lazarus, die hier wie dort in Bewegung und Kolorit völlig gleichartig gegeben ist und auffallend an die Gestalt Christi auf der Auferweckung Jesu von Rembrandt in München erinnert, fällt auch bei Christus selbst die merkwürdige Gleichfarbigkeit der Gewandung, die übereinstimmende Gesichtsbildung ins Auge. Und wie unter den Zuschauern, hier wie da, der sich die Nase mit der Hand zuhaltende Mann zu finden ist, so sind auch in vielerlei anderen Einzelheiten wesensgleiche Züge zu entdecken.

Das Kolorit auf beiden hat etwas Gedämpftes; typisch hierfür ist das blaßrosa Gewand Christi. Die Farben sind nicht so frisch und saftig, wie auf der «Magdalena» bei Prehn, auch besitzt das Licht nicht die intensiv strahlende Helle, wie dort. Trautmann wird mehr Dunkel-Lichtmaler als früher. Die düstere Szenerie, in der erschauernde Menschen leben und fühlen, und in die nur gedämpft die Sonne dringt, ist von nun an seine bevorzugte Stimmungswelt.

Eine dritte Darstellung der Auferweckung des Lazarus von Trautmanns Hand ist bekannt, eine Radierung, die durch ihre freie, leichte Behandlung und die Einheitlichkeit der Komposition der beste Beweis dafür ist, daß der Künstler die Radiernadel nicht ohne Geschick zu führen im Stande war.

Hüsgen führt in seiner Biographie [1] nur e i n geätztes Blatt von Trautmann an, das von «seiner Erfindung» sei, eben jene erwähnte «Auferweckung des Lazarus», Gwinner [2] nennt deren sechs, von denen mir indessen, trotz eifriger Nachforschung, nur vier bekannt wurden [3]. Jedoch konnte ich zwei weitere Blätter auffinden, die weder bei Hüsgen, noch bei Gwinner, noch bei Nagler [4] erwähnt sind, welche aber unfehlbar die Hand Trautmanns erkennen lassen.

Es mögen zunächst die sechs Gwinnerschen eine kurze Betrachtung erfahren und in deren Ergänzung die beiden neubestimmten Radierungen.

Im Anschluß an die oben skizzierten Darstellungen der «Erweckung des Lazarus», mache das geätzte Blatt gleicher Komposition den Anfang. Gwinner, der es als erstes erwähnt, schreibt darüber:

> «Die Erweckung des Lazarus in Rembrandts Manier flüchtig und breit radiert. Mit dem schon erwähnten Monogramm (nämlich TM. [verschlungen])».

Nagler führt in seinem Künstlerlexikon, das vor dem Buche Gwinners erschien, die Arbeit sowohl bei Trautmann, als auch, nur mit anderm Text, bei Nothnagel an, setzt aber auch bei Letzterem hinzu: «Am Steine steht TM. fec.»

Wie er dieses Monogramm auf Nothnagel anwenden wollte, ist nicht zu erklären. Die irrtümliche Uebertragung einer

---

[1] Hüsgen, Art. Mag. S. 349.

[2] Gwinner, a. a. O., S. 286.

[3] Vergl. auch Donner-v. Richter, Thoranc-Bilder, S. 225, der Nr. 2 bei Gwinner nicht zu Gesicht bekam.

[4] Nagler, Künstlerlexikon, Bd. XIX, S. 54.

Trautmannschen Arbeit an Nothnagel ist aber nichts seltenes. Häufig findet man in Kupferstichsammlungen Blätter von jenem unter dessen Radierwerk und umgekehrt[1]. Die Ursache falscher Zuschreibung ist in der oft erstaunlichen Aehnlichkeit zu suchen, welche die Radierungen der beiden Künstler miteinander haben. Vor allem ist eine solche Uebereinstimmung nicht selten bei Männerköpfen, Türken- oder Polenköpfen. Dabei ist aber Trautmann das Vorbild und der Ursprünglichere, denn der viel jüngere Nothnagel begann erst später sich in dieser Kunst zu versuchen, als Trautmann die Radiernadel schon nicht mehr führte. Und wenn man bei Nothnagels Köpfen Rembrandtschen Einfluß zu verspüren glaubt, so geht es wieder auf Trautmann zurück, der selbst unter dem Einfluß des großen Holländers seine Blätter ätzte und seinerseits Nothnagel in der Radierkunst unterrichtete.

Des Lazari Erweckung ist in «Rembrandts Manier flüchtig und breit radiert». Eine bessere Charakteristik dieses in der Komposition an die kleine Rembrandtsche Radierung gleichen Namens erinnernden und vorzüglich gelungenen Blattes kann gar nicht gegeben werden[2].

Aehnlich wie auf dem Frankfurter Oelbilde, ist Christus in der Mitte allein, von hellem Strahlenkranze umgeben, die Hände erhoben, auf einem Steine stehend gebracht. Links drei, rechts sechs Personen. Im Vordergrund rechts neben der abgewälzten Grabplatte steigt geisterhaft der erwachte Lazarus empor. Die Gesichter, besonders die der Zuschauer, sind in ihrer Verzerrung flüchtig entworfen, die Körper teilweise noch ein wenig zu kurz geraten. Dennoch darf das

---

[1] So ist z. B. in München ein Türkenkopf Nothnagels als Trautmann, und im Stædel ein ähnlicher Trautmanns unter Nothnagels Werk aufgeführt.

[2] Exemplare dieses häufigen Blattes im Stædel, in München, Nürnberg, Hannover, im Frankfurter Gœthemuseum und bei Herrn Stiebel-Frankfurt.

Blatt nicht als der erste Versuch Trautmanns in der Radierkunst angesehen werden, dazu ist es zu frei und flott gezeichnet.

Als erste Radierung des Künstlers gilt vielmehr ein sehr geringes Blatt: «Der Charlatan mit dem Medizinkasten[1]», wie es Gwinner in seinem Verzeichnis unter Nr. 3 anführt, und wovon er sagt:

> « . . . neben ihm ein Weib und ein Kind in Ostades Manier. Ein vortreffliches und ein seltenes Blatt.»

In Wirklichkeit stellt die Szene einen mit Weib und Kind umherziehenden ärmlichen Straßenverkäufer dar, ganz unbeholfen in der Zeichnung, die Körper viel zu kurz, die Köpfe zu groß, so daß eigentlich recht wenig von der «Vortrefflichkeit», die Gwinner imponierte, zu gewahren ist. Im übrigen aber stimmen dessen Angaben, denn es ist sowohl in der Manier des Ostade radiert, an den sich Trautmann auch in seinen übrigen Genreszenen anlehnte, als auch ist es äußerst selten.

Die beiden von Gwinner aufgeführten, mir nicht zu Gesicht gekommenen Blätter, die vielleicht nur in ganz wenigen Exemplaren existieren und möglicherweise jenem nur aus seiner eigenen reichhaltigen Sammlung bekannt geworden waren, sind der «Brand von Troja» (Gw. Nr. 2) und «das Innere eines Hauses» (Gw. Nr. 4)

Bei dem ersten fügt Gwinner nichts weiter hinzu, als: «ebenso wie die Auferweckung des Lazarus», das zweite dagegen beschreibt er folgendermaßen:

> «Im Vordergrunde zwei Kinder am Schemel, weiterhin am Fasse eine Frau, welcher ein Knabe das Licht hält. Schön.»

Nagler setzt zu diesen Ausführungen hinzu:

> «Auch dem Joh. Peter Trautmann zugeschrieben.»

Dabei bezieht er sich auf eine Angabe in dem Katalog der

---

[1] Bei Herrn Stiebel-Frankfurt.

Sammlung von Kupferstichen und Handzeichnungen Sr. Exzellenz des Herrn Grafen Franz von Sternberg-Manderscheid [1] von J. G. A. Frenzel, der diese Radierung Trautmanns dessen ältestem Sohne Johann Peter zuschreibt.

Dieser Zuschreibung ist indessen wenig Wert beizulegen, denn, wie wir sehen werden, hat er noch eine zweite bezeichnete und ganz sicher vom Vater gefertigte Radierung dem Sohne zugeschrieben. Außerdem ist vorstehendes Blatt von Gwinner mit dem Zusatz «schön» versehen worden, und auch Frenzel setzt zu den beiden fälschlich dem Johann Peter zugewiesenen Arbeiten die Bemerkung «schön radierte Blätter» hinzu; da aber Trautmann, der Jüngere, nur sehr mittelmäßig, wenn «überhaupt [2]» der Radierkunst huldigte, so wird er schwerlich der Schöpfer obiger Arbeit sein.

In der Hauptsache zeigen Trautmanns Radierungen Polen- oder Türkenköpfe, in denen er den Arbeiten Nothnagels am nächsten kommt, wodurch schon manche Verwirrung und literarische Erörterung hervorgerufen wurde.

So wurde Trautmanns bester Türkenkopf, eine Radierung von wirklich virtuoser Fertigung, sehr häufig angezweifelt und sowohl dem Sohne als auch Nothnagel zugeschrieben. Beide waren indessen niemals im Stande, solch ein wahrhaft künstlerisches Werk zu schaffen, das sehen wir leicht aus den übrigen ihrer Blätter. Dennoch wurde an der Urheberschaft Nothnagels festgehalten, weil einige literarische Angaben scheinbar dafür sprechen. Dabei sah man aber völlig an der Vortrefflichkeit des Blattes in seiner Ausführung ab, berücksichtigte auch die Bezeichnung nicht, die aus dem Monogramm Trautmanns und dem e n t s c h e i d e n d e n  Z u s a t z «fec» besteht.

Wir sprechen hier von der «Büste eines Alten im Profil, mit orientalischem Kopfputz und einer Feder darauf. Mit dem

---

[1] Dresden, 1638, Bd. II, S. 332.

[2] Gwinner, a. a. O., S. 287.

Monogramm in Rembrandts Manier . . . Auch dieses Blatt wurde irrtümlich dem Nothnagel zugeschrieben [1]».

Soweit Gwinner, der es unter Nr. 5 anführt. — Wir schließen uns also dessen Ansicht an, wenn wir es ebenfalls Trautmann zuweisen.

Hüsgen hat das nicht getan, er hält es für eine Arbeit Nothnagels und führt es bei dessen Werk unter Nr. 47 an. Desgleichen Nagler, der es aber, wie schon bei Gw. Nr. 1, auch unter Trautmanns Radierungen erwähnt. Frenzel schreibt es dem Johann Peter Trautmann zu, und von Tettau [2] erklärt es wiederum für ein Blatt Nothnagels, fügt aber dabei hinzu, daß es Brulliot in seinem «Dictionnaire de Monogr. I Nr. 2961» als Arbeit Trautmanns gelten läßt.

Alle diese Erörterungen sind jedoch neben den beiden schon oben erwähnten Tatsachen hinfällig: Einmal spricht für J. G. Trautmann die äußerst klare Bezeichnung des Blattes, wobei der Zusatz «fec» meiner Ansicht nach jeden Einwand unmöglich macht, ferner aber seine hervorragende künstlerische Qualität, die weder Trautmann jun., noch auch Nothnagel jemals annähernd erreichten. Unter dessen sämtlichen Arbeiten (und ich kenne fast sein ganzes Werk) begegnete mir nicht e i n Blatt von dieser leichten, freien und virtuosen Technik, die diese Radierung als eine der letzten Arbeiten Trautmanns auf diesem Gebiet kennzeichnet.

Alle anderen Köpfe sind geringer an künstlerischem Werte als dieser.

Da ist z. B. «ein Jude», Halbfigur, der sich an einen Tisch lehnt, worauf Münzen liegen. Mit dem Monogramm. Schönes Blatt in Rembrandts Manier. (Gw. Nr. 6.) [3] Ein großer Hut

---

[1] Exemplare dieses häufigen Blattes im Stædel, in Nürnberg und bei Herrn Stiebel-Frankfurt.

[2] W. Frhr. v. Tettau, Nachträge zu dem Verzeichnis des Werkes J. A. B. Nothnagels vom Sen. Dr. Gwinner (Archiv, Bd. XI, S. 256—264) in Naumann, Archiv für die zeichnenden Künste, Leipzig 1868, Bd. XVI.

[3] Ein Exemplar befindet sich in der Münchner Sammlung.

bedeckt den Kopf. In der Ausführung ist dieses Blatt ebenso hart und unbedeutend, als

«die Halbfigur eines Türken an einem Tisch [1]», das erste der von mir als Trautmann erklärten Blätter. Weder Gwinner, noch Nagler, noch Hüsgen erwähnen es unter dessen Radierungen.

Das Gesicht des Mannes ist en face gegeben, der Körper etwas nach links gewandt. Vom Kopfe aus, den ein Turban schmückt, fällt über beide Schultern, über die noch ein pelzverbrämter Kragen gelegt ist, ein Mantel herab, der über dem Leib mit beiden übereinandergeschlagenen Händen gefaßt wird. Unter diesen beginnt der Tisch, auf den der Schatten des Körpers nach rechts fällt, und der in der Perspektive nicht glücklich gelungen ist. Diese Arbeit scheint eine der ersten zu sein. Sie ist schematisch wie die vorige, aber scharf und kräftig ausgeführt. Man hat den Eindruck der Unsicherheit, als ob der Radierer die Führung der Nadel noch nicht restlos beherrscht hätte.

Das letzte Trautmann zuzuschreibende Blatt, das Gwinner einmal für eine zweifelhafte Arbeit des Künstlers erklärt [2], das aber bestimmt von seiner Hand ist, befindet sich in der Stædelschen Sammlung unter dem Werke Nothnagels und stellt die Opferung Isaaks dar.

Der Vater steht mit dem ein Bündel Holz tragenden Knaben vor dem Altar und deutet gen Himmel. Gwinner meint an der angegebenen Stelle, das Blatt habe «Aehnlichkeit mit Trautmanns Arbeiten». Und er hat recht damit. Denn es ist von Trautmann.

In der großzügigen, dabei doch detaillierten Ausführung läßt sich seine Hand erkennen. Die breite und sehr freie Behandlung erinnert stark an die Auferweckung des

---

[1] Exemplare im Stædel, in Hannover und bei Herrn Stiebel-Frankfurt.
[2] Gwinner, a. a. O., Zusätze S. 68, Nr. 28.

Lazarus. Das Gesicht Abrahams mit dem weich behandelten Bart und den beschatteten Augen ist typisch für Trautmann. Ebenso die Figur Isaaks, der an den kleinen Joseph auf dem Verkaufsbilde erinnert. Auch die nur leicht angedeutete Landschaft weist auf unsern Künstler hin. Es ist eine spätere Arbeit, etwa kurz vor dem stark umstrittenen, vorzüglichen Türkenkopf (Gw. Nr. 5) entstanden.

Das erwähnte Verkaufsbild gehört zu dem Zyklus der sieben Josephsbilder, über deren Entstehung und weitere Schicksale schon früher berichtet wurde.

Es bleibt hier die Aufgabe, die einzelnen Gemälde ihren künstlerischen Werten gemäß nacheinander zu behandeln und zu untersuchen, ob Donner-von Richter in seinen Ausführungen beizustimmen ist, d. h. klarzulegen, ob Trautmann zu Recht die Autorschaft für diese sieben Bilder zugewiesen wird.

Die Josephsbilder, die von ihrem Maler zum Teil nach Angaben des jungen Gœthe verfertigt wurden, stellen, geordnet nach ihrer künstlerischen Bewertung und äußerlicher Zusammengehörigkeit, folgende Szenen vor:

1. Der Getreideverkauf durch Joseph.
2. Der Verkauf Josephs an die Midianiter.
3. Josephs Brüder bringen ihrem Vater den blutigen Rock Josephs.
4. Joseph empfängt seine zum Getreideverkauf gekommenen Brüder.
5. Joseph und Potiphars Gattin.
   (Diese fünf Bilder sind heute im Frankfurter Gœthemuseum.)
6. Joseph erzählt seinen Traum.
7. Josephs Befreiung aus dem Kerker.
   (Im Besitze des Grafen Sartoux in Mouans.)

Wer der Maler dieses Zyklus' gewesen, war lange eine offene Frage. Gœthe teilt in seiner Selbstbiographie nichts

darüber mit, in dem Gutachten des französischen Experten Godefroid ist von dem Autor nicht die Rede[1]. Schubart[2] stellt sich die Frage, läßt sie aber schließlich in der Hauptsache offen, Donner-von Richter[3] endlich sucht sie dahin zu beantworten, daß er die sieben Bilder als Arbeiten Trautmanns bezeichnet. Ob er mit dieser Behauptung recht hat, soll hier nachgeprüft werden.

Er beginnt mit der Betrachtung des Getreideverkaufs als des größten und besten Gemäldes in der ganz richtigen Ueberlegung, daß, wenn dieses Bild eine Schöpfung Trautmanns ist, ihm auch alle übrigen ohne Ausnahme zugeschrieben werden müssen. Denn sämtliche Arbeiten des Zyklus zeigen sowohl im Gesamtaufbau, als auch in den kleinsten Einzelheiten so viele wesensgleiche Züge, daß für sie insgesamt nur ein Künstler in Betracht kommen kann.

Auch hier sei mit dem Getreideverkauf begonnen.

Das in seiner Ausdehnung gewaltige Bild (es mißt 224/134 cm) zeigt links einen mächtigen Treppenaufbau, auf dem Joseph und seine Beamten stehen, in der Mitte einen Steintisch mit Büchern und Folianten, an welchem die das Geld und Getreide austauschenden Männer sitzen, und rechts die Menge der Käufer aus dem Volke. Mit Recht weist Donner (S. 248) darauf hin, daß die Art der angewandten Ornamente und Steinformen ein typisches Zeichen für Trautmanns Autorschaft ist. Auf fast allen seinen biblischen Darstellungen, auf der Jahrmarktsszene im Historischen Museum zu Frankfurt, auf den verschiedenen Genrebildern (Zigeuner darstellend) trafen wir eigenartige Formationen der geschwungenen Treppenanlagen, der mit Tüchern behängten Säulen, überhaupt der massigen, kompakten Steinkomplexe an, die auch auf dem Getreideverkauf so typisch von Trautmann verwendet wurden.

---

[1] Vergl. oben S. 81 f.

[2] Schubart, a. a. O., S. 122.

[3] Donner-v. Richter, a. a. O., S. 244 ff.

Wenn Donner (S. 246), auf die koloristische Behandlung eingehend, darlegt, wie hier die weit weniger dunkle Grundierung angewandt wurde, als dies bei Seekatz der Fall ist, und in hinreichend deckender Uebermalung ein heller Farbenton über das ganze Bild ausgebreitet ist, wie die Schattentöne alle mehr in das Schwärzlichgraue gestimmt sind, als in das Seekatzsche Rotbraun, wie die Karnationen nicht so fleckig gehalten sind, wie meist bei Seekatz, sondern in einheitlichem Lokalton, so muß die sichere Beobachtungsgabe Donners anerkannt werden, der als ausübender Künstler mit Technik und Anwendung der Farben mehr vertraut war, als mancher andere kritische Beschauer.

Treffend weist er auch bezüglich der Karnationen auf den feinen, hellen Ton in Gesicht und Hals der links vor dem Steintisch knieenden Frau mit etwas rötlich blondem Haar hin, einen Ton, der nur durch einen leicht rötlichen Anhauch der Wangen belebt ist (S. 247). Donner findet diese Behandlung typisch für Trautmanns Frauenköpfe und vergleicht die Gestalt mit solchen auf anderen biblischen Historien, auf den beiden Auferweckungsbildern, sowie der Vertreibung der Hagar. Wir fügen hier einige andere Beispiele an, auf welchen eine junge Frau mit dem glatt gescheitelten Haar, den spärlichen, hochgezogenen Augenbrauen, den geröteten Lidern, dem halbgeöffneten Mund stets wiederkehrt. Sie treffen wir auf der Kreuzigungsszene bei Frau Richard-Frankfurt, auf dem kleinen Magdalenabildchen bei Prehn, auf den beiden dunklen Genrebildchen (dem Guckkastenmann und der Laterna magica) bei Prof. Riese, ja auf fast allen Trautmannschen Arbeiten an.

Dasselbe ist von den Gestalten der alten Männer auf dem Getreideverkauf zu sagen, denen Donner keine Aufmerksamkeit gewidmet hat. Vergegenwärtigen wir uns nur jene drei großen Männerköpfe im Historischen Museum, im Gœthehaus und bei Herrn Simon. Vergleichen wir diese mit den auf dem großen Josephsbild gegebenen Köpfen der Beamten Josephs — seien

sie mit oder ohne Turban dargestellt — so wird eine unzweifelhafte Uebereinstimmung nicht zu leugnen sein. Ja, das Gesicht des auf der Balustrade hinter dem Schreiber stehenden Alten wird uns noch einmal bei den Thorancbildern begegnen. Es trägt genau die Züge des auf dem großen Brand von Troja dargestellten Anchises, es verrät denselben Ausdruck, dieselbe Bewegung. Und die Figur des Abraham auf der Vertreibung der Hagar, ist sie nicht das getreue Abbild aller jener beturbanten alten Männer auf dem Getreideverkauf? Die Aehnlichkeit ist so verblüffend, daß es hierzu weiter keiner überzeugenden Worte bedarf.

Aber auf einige weitere Kleinigkeiten sei aufmerksam gemacht. Das Pferd im Hintergrund, der Esel im Vordergrund, sie können nur von Trautmann gemalt sein und erinnern an die beiden Tiere auf den Zigeunerbildern im Gœthehaus. Auf einem derselben sind auch die Geräte, die goldenen Geschirre, die Ketten und Münzen zu sehen, die auf dem Getreideverkauf in so hübscher Verteilung im Vordergrunde angeordnet sind. Die weibliche Statue, die oben in einer Nische des Architekturaufbaues angebracht ist, läßt an das Monument der Minerva auf dem Jahrmarktsbilde im Historischen Museum denken.

Donner hat schon auf die sich kreuzenden Bäume im Hintergrund hingewiesen, hat schon den eigenartig steifen Faltenwurf Trautmanns besprochen, der im Gegensatz zu dem leichten, flüssigen des Seekatz bedeutend ruhiger wirkt, so daß weiter nichts hinzuzufügen ist, als daß nach diesen Ausführungen das erste Bild des Josephzyklus, der Getreideverkauf, nur von Trautmann gemalt sein kann. Der ganze Eindruck, den man von dem Gemälde empfängt, ist überdies so, daß man bei seinem Anblick sofort an andere Trautmannsche biblische Szenen denken muß, die aber nie den nachhaltigen Eindruck hinterlassen werden, wie es bei diesem prächtig komponierten und in der Farbe harmonisch und vorzüglich ausgeführten Werke der Fall ist.

Von diesem gewonnenen Standpunkt aus seien nun die übrigen sechs Josephsbilder betrachtet. Zunächst die drei oblongen gleichgroßen Gemälde (57×113), der Verkauf Josephs, die Brüder mit dem blutigen Rock und die Getreide einkaufenden Brüder.

Was beim Anblick dieser drei Arbeiten in Vergleich mit dem Getreideverkauf sofort in die Augen springt, ist die Uebereinstimmung in der gesamten Komposition. Auf der einen Hälfte des Bildes ist im hellsten Licht die Hauptgruppe angeordnet, die bedeutendste Person (Joseph, dessen Vater und der bezahlende Midianiter) jeweils in der Mitte. Als Gegenpol ist in die andere Ecke eine kleine Gruppe von zwei oder drei Nebenfiguren in den tiefsten Schatten und sich scharf gegen die Helle des Himmels abhebend gesetzt. In geschickter Weise konzentriert sich jede Bewegung auf die Hauptfigur, auf der sich auch das intensivste Licht vereinigt. Diese ist (übereinstimmend auf allen Bildern) in ein hellgelbes Gewand gekleidet, ein hoher Turban mit langen herabhängenden Bändern dient als Kopfschmuck, die Haltung ist aufrecht, die Handgebärde, die verschiedene Gemütsbewegung ausdrücken soll, ruhig und pathetisch. In Zeichnung, Technik und koloristischer Behandlung verraten sie alle den gleichen Künstler, für den nur Trautmann in Betracht kommen kann. Auch jene turbangeschmückten alten Männer, die nach dem Hintergrund weit sich hinziehende Landschaft, die immer wiederkehrenden Architekturgebilde, dieselben Bäume, die stets fast gleichartig angeordneten Kompositionen sprechen für dieselbe Hand, die nur Trautmann angehören kann.

Es wird nun nicht schwer fallen, die noch übrig gebliebenen drei Gemälde: die Flucht Josephs vor Potiphars Gattin, Joseph seinen Traum erzählend und Josephs Befreiung aus dem Kerker ebenfalls Trautmann zuschreiben zu können.

Am leichtesten wird dies in Bezug auf die beiden letzten Bilder fallen.

Auf dem ersten steht der kleine Joseph, dessen Gestalt etwas zu kurz geraten ist, im Kreise seiner um einen Tisch versammelten Familie. Der Vater ist in jene rembrandtisch-türkische Gewandung mit dem Turban gekleidet und deutet so schon auf Trautmanns Urheberschaft hin. Aber auch die übrigen Figuren, selbst Joseph in seinem langen Gewande und dem Federputz, sowie der ältere Bruder zur Linken mit Turban und kurzem Bart, die alte an das kleine Bildchen der betagten Frau bei Prehn erinnernde Mutter mit dem Kopftuch, haben Trautmannsches Gepräge. Den Hintergrund schließt ein rechts geraffter Vorhang ab, das ganze Gemach wird von einer fünfflammigen Oellampe erhellt.

Auf dem zweiten Bild erblickt man den noch gefesselten Joseph im engen Kerkerraum, in den von rechts her durch die geöffnete Türe ein heller Lichtstrahl fällt. Das Gesicht Josephs mit dem geöffneten Mund, den traurigen Augen, die er mit wehmütigem Ausdruck zu dem Wächter neben ihm erhebt, erinnert an das des kleinen Knaben auf dem Verkaufsbilde. Vor ihm steht ein vornehmer Abgesandter Pharaos, ebenso wie Joseph vom intensiven Lichtschein getroffen, und bringt die Festgewänder zur Bekleidung. Er ist angetan mit langem Gewande und hat auf dem Kopf den für Trautmann typischen Federschmuck. Der Wächter mit Rüstung, Helm und Schwert ist nur im Profil, das sich dunkel von dem hellen Lichte abhebt, zu gewahren. Er läßt an den Krieger auf der Balustrade des Getreideverkaufs, wie auch an jenen hinter Joseph auf dem Gemälde «der Wiedererkennung» denken.

Beide Gemälde sind, wie Donner richtig bemerkt (S. 253), frei von rotbraunen Schattentönen zeigen alle guten koloristischen Eigenschaften Trautmanns und seine Neigung zu rembrandtisierenden Lichtwirkungen; aber die meisten der Figuren in denselben sind zu kurz geraten, ein Mangel, der ihm auch noch in dem Gemälde des Verkaufs Josephs anhaftet, während er in den beiden andern zu dieser Gruppe gehörigen Zyklusbildern sehr

wenig mehr hervortritt und aus dem großen Bilde gänzlich verschwunden ist[1].

Das Letzte der Josephsbilder, auf welchem die Flucht Josephs vor Potiphars Gattin dargestellt ist, hat Schubart (S. 123) «zweifellos für eine Arbeit von Seekatz» erklärt.

Diese Ansicht wurde von Donner schon widerlegt, der auch dieses Bild für eine Arbeit Trautmanns erklärte. Daß dies tatsächlich der Fall, geht aus folgenden Erwägungen hervor:

Die Figur des in die Trautmannsche lange Gewandung gehüllten und mit dem Turban gezierten Joseph, die Gestalt der Frau, die in dem dargestellten Typus an die oben geschilderten Frauengestalten des Malers erinnert, die schweren, steif drapierten Vorhänge, überhaupt der nicht sehr glückliche Faltenwurf der Stoffe, die uns schon von der «Traumerzählung» her bekannte sechsflammige Oellampe — alle diese Umstände lassen die Hand des Künstlers erkennen, der auch die übrigen sechs Bilder des Zyklus' geschaffen hat.

Ueberdies entspricht die koloristische Behandlung durchaus jener, wie sie für Trautmann charakteristisch ist. Donner sagt darüber (S. 253): Die Karnation der Gattin des Potiphar ist eine helle, einheitlich behandelte, von graulich gedämpftem Lokalton und ganz frei von der üblen Gewohnheit Seekatzens, d. h. von den so häufig bei ihm vorkommenden zu roten Nasenspitzen und Wangen und von zu stark hervorgehobenen grünlichen Uebergangstönen; auch die Schatten sind nicht rotbräunlich, sondern nach Trautmanns Art in neutralem, schwärzlich-grauem Ton gehalten; das Gesicht Josephs ist ebenfalls frei von den genannten Eigenschaften Seekatzschen Kolorites und in einheitlichem Tone gehalten.

Auch diese Arbeit ist also Trautmann zuzuschreiben, und, indem wir noch einmal das Ergebnis zusammenfassen, stellen wir

---

[1] Von einer Reproduktion der beiden Arbeiten mußte leider abgesehen werden. da eine diesbezügliche Anfrage bei dem Besitzer ohne Antwort blieb.

fest, daß der Josephszyklus einzig und allein von Trautmann, ohne irgend welche Beihilfe eines anderen Künstlers gemalt worden ist.

### Feuersbrünste.

Aber nicht jene Josephsbilder, wie man vielleicht denken könnte, haben dem Künstler einen Namen gemacht und diesen auch außerhalb der Mauern seiner zweiten Heimatstadt Frankfurt verbreitet. Jene sind nur einem kleinen Kreise bekannt geworden. Seinen Ruhm und seine Popularität verdankt Trautmann allein seinen Feuersbrünsten.

In diesen hat er eine ganz eigene Technik verwandt, die jedes Original von ihm untrüglich erkennen läßt. Es geht auch mit diesen Bildern Trautmanns wie mit seinen übrigen. Wer ein- oder zweimal gute und zugestanden echte Feuersbrünste von ihm gesehen hat, wird in Zukunft jede nachgeahmte Arbeit dieses Genres, die Trautmann etwa zugeschrieben wird, sofort als «nicht echt» erkennen.

In Frankfurt selbst hat man die beste Gelegenheit, Trautmanns Entwicklungsgang auf diesem Gebiet zu verfolgen, von unbeholfenen Anfängen an bis zu den vollkommensten, an die trefflichen Niederländer erinnernden Arbeiten.

Jenen hatte er es auch zu verdanken, daß er sich in solchen nächtlichen Brandstücken versuchte, in denen der leuchtende Wiederschein einer brennenden Kirche, einer Mühle oder eines ganzen Dorfes naturgetreu zum Ausdruck gebracht ist. Egbert van der Poel (1621—1664) war das Vorbild, dem Trautmann nacheiferte — in «plumper Weise» wie sich A. v. Wurzbach in seinem niederländischen Künstlerlexikon [1], ausdrückt. Die ganze bläulich-braune Tonfärbung, vieles von Komposition und Zeichnung hat Trautmann von dem tüchtigen Delfter entlehnt, der die Brandstätte der Pulverexplosion vom Jahre 1654, bei der auch Karel Fabritius sein Leben lassen mußte, mehrere Male im Bilde festgehalten hat (Amsterdam, Delft. Stadthaus,

[1] 2 Bde. Wien und Leipzig 1906, 1910 Bd. II, 336.

ehemals bei Weber, Hamburg etc.; andere Brandstücke im Haag, in Rotterdam, Kopenhagen u. s. f.).

Wiederum im Prehnschen Kabinett ist der erste Versuch Trautmanns, den grellen Schein eines zügellosen Feuers, das die düstere und ruhige Nacht erhellt nnd belebt, im Bilde festzuhalten, in dem kleinen Brand von Troja[1].

Im Mittel- und Hintergrunde im tiefsten nächtlichen Dunkel breitet sich die an drei Stellen brennende Stadt aus, zur Linken sieht man, ebenfalls stark im Schatten, das in fast springender Bewegung gegebene hölzerne Pferd und rechts im Vordergrunde, als einzigen Lichtpunkt und in saftigen Farben ausgeführt, die Gruppe des Aeneas mit dem Vater auf dem Rücken.

Auf den ersten Blick wird es dem Beschauer klar, daß diese beiden letzten Gestalten und die übrigen Kriegerfiguren nicht von derselben Hand gemalt sein können, wie die brennende Stadt mit ihrer finsteren Umgebung. Und wenn Passavant in seinem schon erwähnten Katalog des Prehnschen Kabinetts bei dieser Arbeit angibt, die Figuren seien von Morgenstern, so mag er nicht unrecht haben.

Damit kann aber nur Joh. L. E. Morgenstern gemeint sein, da er der erste Künstler dieses Namens ist, der sich in Frankfurt niederließ. Doch fand dies erst Ende 1769 statt; Trautmann war aber schon im Anfang dieses Jahres gestorben, also können die Figuren erst nach seinem Tode eingefügt worden sein, was höchst unwahrscheinlich ist. Wollen wir aber Passavant glauben, der diese Notiz wohl aus hinterlassenen Papieren Prehns bei Abfassung seines Katalogs geschöpft haben muß, so könnte man an eine spätere Restaurierung des nachgedunkelten Bildes durch Johann Ludwig Ernst Morgenstern selbst, oder seinen Sohn Joh. Friedrich denken, die beide im Restaurieren Vorzügliches leisteten[2].

---

[1] Im Kasten S, Nr. 792.

[2] Donner-v. Richter, a. a. O., S. 224, Anm. 49.

Im übrigen stimmt die Frische der Farben und die feine detaillierte Ausführung, besonders der Aeneas Gruppe, mit Morgensterns Technik völlig überein, so daß nichts dagegen spricht, der oben ausgesprochenen Annahme Glauben zu schenken. Derjenige Teil des Bildes aber, der sicher von Trautmanns Hand herrührt, ist so unbedeutend und von so geringem künstlerischem Werte, daß man dem Staffage-Restaurator dankbar sein muß, daß er durch das sehr starke Betonen des Leuchtenden und Saftigen im Kolorit etwas Abwechslung in das monotone Tiefschwarz der Nachtlandschaft gebracht hat.

Zugleich müssen wir aber beim Anblick dieses unbedeutenden Bildchens staunen, wenn wir es mit den beiden anderen im Prehnschen Kabinett befindlichen Feuersbrünsten, zwei brennenden Dörfern, vergleichen, solch große Fortschritte hat Trautmann gemacht, seit er das Trojabild verfertigte. Diese eben erwähnten Pendants[1], die wohl bedeutend viel später entstanden sind als der «Brand» — etwa am Ende der 50er Jahre — scheinen gar nicht von demselben Künstler gemalt zu sein als dieser, so groß ist der Unterschied in Technik, Komposition, Kolorit, wie auch der ganzen Auffassung.

Trautmann beweist darin gefestigte Sicherheit, Freiheit der Pinselführung, richtiges Sehen und Mischen der Farben. Es sind Jahre zwischen den beiden Darstellungen des Brandes von Troja und der brennenden Dörfer hingegangen, Jahre, in denen er viel gesehen, vielleicht selbst große Brände miterlebt hat, die Mannheimer Zeit, in der er neue Anregungen und Eindrücke auch für dieses Gebiet empfing.

In der Komposition ist auf allen Brandbildern eine merkwürdige Uebereinstimmung festzustellen, die auch auf den beiden Prehnschen Bildern vorherrscht: Brennende Häuser, gewöhnlich an dem Ufer eines Flusses gelegen, eine Straße, von bewachsenem Mauerwerk begrenzt, über die sich ein Tor wölbt und in der sich die schreiende Menge des Volkes drängt.

---

[1] Im Kasten L, Nr. 545 und 546.

Typisch für den Künstler ist auf den beiden Prehnschen Darstellungen die koloristische Behandlung.

Die ganze Darstellung beherrscht ein tiefbrauner Ton, der sich rechts zu einem intensiven Blau-schwarz verschärft. Erhellt wird diese Farbenskala durch das Ockergelb mit Rot-Aufsatz der vom Wiederschein getroffenen Häuser und Menschenmassen und durch das Weiß-Gelb des Feuers selbst, das, zunächst in Rot übergehend, einem Grau-schwarzen schwelenden Rauch Platz macht. Rote Funken fliegen verstreut umher.

Die Technik ist noch körnig und hart wie sie die Arbeiten der früheren Jahre aufweisen.

Einen folgenschweren Wendepunkt in Trautmanns Entwicklung bildeten für ihn die Jahre, in denen er für den Königsleutnant arbeitete. An seinen Historienbildern konnte dies nicht so klar werden, da er nach dem Josephszyklus keine biblischen Szenen mehr malte, um so mehr wird dieser bedeutende Umschwung an seinen Feuersbrünsten bemerkbar werden.

Und zwar vollzieht sich eine jähe Wendung nach entschieden größerer Kunst im Verlaufe der zwei Jahre selbst, während er an den Aufträgen für die Franzosen tätig war. Dieser kam den Wünschen und Eigenarten eines jeden Malers nach Möglichkeit entgegen, und so erhielt neben den auszuführenden biblischen Stoffen Trautmann auch Auftrag auf drei Feuersbrünste, zwei brennende Dörfer und den gewaltigen Brand von Troja[1].

Die ersten beiden erinnern noch stark an die zwei kleinen oben erwähnten Bildchen bei Prehn, während das Trojabild bereits einen enormen Fortschritt zeigt. Und von den Pendants wieder scheint die «Brennende Mühle» die frühere zu sein[2].

Ueber das ganze Bild zieht sich im Mittelgrunde in ein-

[1] Dieser mißt 2,49 Höhe auf 1,40 Breite und befindet sich heute im Depot des Frankfurter Gœthehauses.

[2] Die beiden Bilder sind noch heute im Besitze des Grafen Sartoux-Mouans und waren 1895 auf der Frankfurter Gœtheausstellung.

heitlicher Folge eine Art Wand, die aus folgenden Stücken gebildet wird: Links von einem kleinen Häuschen, an das sich ein dicker, breiter und kurzer Turm schließt; hinter diesem kommt rechts der Wasserlauf des Mühlbaches hervor, der in einer Holzrinne über einer Art Tor, das aus Holz gebildet sich über die Straße wölbt, und an einem bewachsenen Ruinenwerk vorbei, wo sich auch der Brandherd befindet, bis zur Mühle rechts seinen Weg nimmt. Durch das Holztor drängt sich die hastende Menge, mit Leitern zu Hilfe eilend.

Eine ähnliche Szenerie finden wir auch auf dem andern Bilde.

In der Farbenbehandlung ist das Kolorit der 50er Jahre beibehalten, die Pinselführung ist noch leicht körnig, die zwei Arbeiten weisen überhaupt, wie schon angedeutet, große Aehnlichkeiten mit den kurz zuvor entstandenen Bildern auf.

Um so merkwürdiger wirkt auf uns der «Brand von Troja».

Allein das hierbei zum erstenmale verwandte Höhenformat mußte den Maler veranlassen, in der Komposition von den hergebrachten Anordnungen diesmal abzusehen. Er löste in geschickter Weise die ihm gestellte Aufgabe, indem er lediglich im unteren Drittel des Bildes die schrecklichen Szenen des Raubens und Mordens schilderte, die oberen zwei Drittel aber mit Rauch und nachtschwarzen Wolken ausfüllte.

Auch war er gezwungen, zur bestmöglichen Ausnutzung des Raumes den Horizont sehr hoch zu legen, und so breitet sich vor unsern Blicken eine lange, von architektonisch wuchtigen, meist in Flammen stehenden Häusern begrenzte Straße aus, in und neben der sich alle Greueltaten eines Ueberfalles abspielen [1].

In ihrer Mitte gewahrt man das hölzerne Pferd, links den Eingang zum Palaste des Priamus, um den ein heftiger Kampf tobt, rechts ein Tor, durch das die fliehende Menge der Tro-

[1] Vergl. hierzu Donner-v. Richters Schilderung des Bildes und die Abbildung in seiner Schrift, S. 222ff.

janer strömt, verfolgt von den mordlustigen Scharen der Griechen und ganz im Vordergrund, von dem Scheine einer am Boden liegenden Fackel beleuchtet, Aeneas mit Vater Anchises und Sohn Askanius[1]. Links davon ein vom Rücken gesehener Krieger, der über einem Erschlagenen[2] das Schwert schwingt. Im Hintergrunde erhebt sich ein allseitig vom Feuer umgebener und bestrahlter Turm. Dort scheint auch die Hauptbrandstelle zu liegen, denn schwefelgelb, leicht mit blau gemischt, ist der Himmel, von dem sich die dunkle Silhouette des hölzernen Pferdes scharf abhebt. An allen übrigen Feuerherden hat Trautmann die Flammen glutrot gegeben, die nach oben allmählich in dichten Rauch übergehen.

Im einzelnen das Getümmel zu schildern, das sich auf der Straße von kämpfenden Männern, klagenden und schreienden Frauen um die Leichname der Erschlagenen, sowie die umherliegenden Waffenstücke bildet, ist unmöglich. Jeder Kopf ist charakteristisch aufgefaßt und ausgeführt. Die Beleuchtung ist vortrefflich, und die Einheitlichkeit der Komposition nirgends gestört.

Besonderes Interesse beansprucht die Gruppe im Vordergrund, die Gestalten des Aeneas, des Anchises und des Askanius. Trautmann hat den Aeneas als kräftigen jungen Mann dargestellt, dessen sehniges Fleisch an den entblößten Stellen, an Hals, Armen und Beinen wie in den das ganze Bild beherrschenden Feuerton getaucht erscheint. Rotbraun ist auch sein vollwangiges Gesicht und einen Hauch dieser Farbe übergießt die schön gezeichnete und vortrefflich modellierte Rüstung. Askanius erscheint als pausbäckiger Junge, ebenso überflutet von dem Feuerschein, wie die Gestalt seines Vaters.

---

[1] Donner-v. Richter, a. a. O., S. 223 «konnte trotz des Feuerscheins in der Dunkelheit von Askanius nichts entdecken», obwohl er ganz deutlich links von der Gruppe des Vaters sichtbar ist.

[2] Donner-v. Richter, ebenda, S. 223 hält den Leichnam für den des Priamus

Merkwürdig ist der Kopf des Anchises im Gegensatz hierzu. Ganz hell im Inkarnat, nur auf den Wangen ein Hauch des zarten Rosa, sticht er merkwürdig licht gegen die etwas düster wirkenden Typen des Aeneas und Askanius ab. Trautmann gibt in seinem Anchises den immer wiederkehrenden Greisenkopf, wie er oben ausführlich besprochen wurde. Den würdigen Alten mit der gebogenen Nase, dem langen, weißen Barte, den schwermütigen, braunen Augen. Eigentlich paßt dieses friedliche Greisenangesicht mit seiner frischen, frohen und rosigen Färbung sehr wenig in die mordbrennerische Stimmung, die sich im übrigen Bilde kund gibt; vor allem aber dadurch, daß er in so nahe Beziehung zu dem beschatteten, rötlich getönten Gesicht des Aeneas gebracht ist.

Diese Unausgeglichenheit stört etwas bei der Betrachtung des Bildes. Sie ist später von Trautmann vermieden worden, indem er die Lichtstellen harmonisch dem Ganzen unterordnete. Ja, bisweilen zeigt er sogar eine brillante Technik in dem flotten und treffenden Aufsetzen von blitzenden Lichtreflexen.

Einen Beweis hierfür bietet die Feuersbrunst einer Kirche im Frankfurter Gœthehaus im Gemäldezimmer des Herrn Rat.

Aus dem Kirchendach zur Linken schlagen die Flammen. Daneben erhebt sich das nie fehlende Tor, aus dem die sich rettenden Leute fliehen. Zur Rechten in tiefem Dunkel liegt das Dorf, und im Vordergrunde am Ufer eines Wassers irren die fassungslosen Menschen umher, die auf Booten ihr Hab und Gut in Sicherheit zu bringen suchen. Links vorne eine Säule.

Wie auf diesem Bilde die Lichter aufgesetzt sind, punkt- und strichweise nur, aber flott und treffend, zeugt von ungemeinem Talente. Trautmann hat sich mit der Zeit eine erstaunliche Sicherheit darin angeeignet, und das Bild im Gœthehause ist ein typisches Beispiel dafür, wie wirkungsvoll die richtige Anwendung dieser Kunst sein kann.

Weniger gut ist es ihm auf dem Pendant dazu, einer

brennenden Mühle im Winter, gelungen, eine Arbeit von geringerem künstlerischen Werte.

Dasselbe gilt von zwei kleinen Winterlandschaften in bayrischem Staatsbesitz[1] aus der allerersten Zeit.

Die erste zeigt eine Mühle im Schnee. Links ragt ein kahler Baum empor, dessen spärliche Zweige von leichter Schneedecke verhüllt sind. Drei Personen dienen als Staffage. Der Himmel ist links dunkel grau-blau gehalten und spielt nach rechts hin ins grau-braune hinüber.

Auf dem Pendant, das ebenfalls drei Personen aufweist, zieht sich von rechts nach links ein Komplex von Häusern hin. Links ein gefrorener Weiher. Der Himmel ist ähnlich wie auf dem vorigen Bildchen behandelt; links in Dunkel gehüllt, wird er nach rechts hin heller.

Der Schnee ist auf beiden Arbeiten punktweise aufgesetzt, so wie Trautmann seine Lichteffekte bei den Nachtstücken erzielt. Der Farbenauftrag im allgemeinen ist leicht und schwach, so daß am Himmel stellenweise die Maserung des Holzes durchschimmert. Ueber dem Ganzen liegt ein weicher, brauner Ton, der Pinselaufsatz ist fein, die Ausführung der Bilder sehr skizzenhaft und kräftig.

Die gleiche Szenerie wie auf dem Nachtbild im Gœthehause ist auch auf zwei späteren Arbeiten verwandt, den beiden Feuersbrünsten im Stædel zu Frankfurt.

Auf jedem der Pendants liegt der Schauplatz an der Außenseite einer kleinen Stadt am Ufer eines Flusses. Auf dem ersten ist rings nächtliches Dunkel, nur in der Mitte und an der rechten Seite ist der Himmel von starkem Feuerschein und Flammen brennender Häuser erhellt. Ein Befestigungsturm rechts und eine kleine Kirche links von dem Tore sind noch von dem Feuer verschont. Männer eilen mit Leitern und Feuereimern der Brandstätte zu. Flüchtlinge verlassen den Ort mit geretteter Habe, die sie zu einem Teile in Kähnen zu

---

[1] Heute in der Bamberger Schloßgalerie.

bergen suchen, welche im Vordergrunde links am Ufer bereit liegen; andere ziehen über eine Brücke, die im Hintergrunde links über den Fluß führt.

Auf dem zweiten Bilde sieht man durch ein geöffnetes Tor links in einen brennenden Hof hinein, ein dazu gehöriges, an der Straße gelegenes Wirtschaftsgebäude ist von den Flammen verschont; flüchtende Bewohner eilen, mit Habseligkeiten bepackt, ins Freie, wo am Ufer eines Gewässers ein Kahn von einigen Männern bereit gehalten wird. Im Hintergrunde sieht man über einem baufälligen Hause und einer Kirchhofsmauer die Kirche des Ortes hervorragen. Vorn im Bilde wird auf einem Einspänner gerettetes Gut geladen, anderes wird im Mittel- und Hintergrunde geborgen. Eine Brücke führt im Vordergrunde von rechts über einen Bach zu dem brennenden Gehöfte hin; zwei einzelne Bäume stehen ganz vorne vor der Brücke [1].

Das Bild wurde seiner Zeit in Paris auf einer Versteigerung angekauft. Zufällig hat es fast dieselbe Größe wie das erste, das schon von Anfang an bei der Stædelschen Sammlung war und wirkt auch im einzelnen, was die Ausführung betrifft, wie dessen Pendant. Es ist daher nicht unmöglich, daß es identisch ist mit jener zweiten, schon in dem ältesten Inventar aufgeführten Feuersbrunst, die, als Pendant zu der ersten, heute noch vorhandenen, im Jahre 1840 zu 88 Gulden abgegeben wurde und über deren Verbleib nichts ermittelt werden konnte.

Die Aehnlichkeit, die zwischen den beiden Bildern herrscht, ist auffallend, verschiedene Momente deuten geradezu darauf hin, daß sie als Pendants gemalt wurden. So ist der Brandherd auf dem einen rechts, auf dem anderen links, auf beiden

---

[1] H. Weizsäcker, «Katalog der Gemäldegalerie des Stædelschen Kunstinstituts in Frankfurt a. M.» Frankfurt 1900, S. 423. Auf der Rückseite ist ein Siegel mit schwer zu lesender Umschrift. Zu entziffern ist: DOGANA DI DAZIO GRANDE COLLI und MILANO ferner ein Zettel, worauf u. a. das Datum il 6 Agosto 1840.

im Vordergrunde eine sich kreuzende Baumgruppe gegeben (übrigens ein Zeichen für die Hand Trautmanns, der diese Art Verschlingung von dürren Bäumen liebte), und auch die Technik ist auf den zwei Arbeiten völlig übereinstimmend. Ein glatter, großzügiger Pinselstrich, die Farben warm und ein wenig lebhafter als bisher, denn das eintönige Braun weicht in den Gewändern einem gedeckten Blau, einem Olivgrün, und nur die Behandlung des Feuers ist durchweg von früherer Zeit übernommen. Auch der Lichteraufsatz ist, wie uns auf beiden Arbeiten auffällt, noch virtuoser geworden; sicher treffend und kraftvoll sind die hellen Reflexe auf lebenden und toten Gegenständen gegeben.

Noch einen Schritt weiter ging Trautmann in einem Bild, in welchem er all sein Können zu höchster Blüte entfaltete, und das ich als seine letzte Arbeit erklären möchte; in dem nächtlichen Ueberfall bei Herrn Prof. Dr. Wedewer-Wiesbaden.

In ihm hat sich der Künstler selbst übertroffen und ein Werk geschaffen, das einem Niederländer wie van der Poel würdig zur Seite gestellt werden kann.

Eine Anzahl Soldaten haben ein Dorf überfallen, einige Häuser in Brand gesteckt und packen nun, durch Gewalt die Bewohner zum Herbeischleppen ihrer Habe zwingend, zusammen, was sie an Beute erwischen können. Die Szenerie, in der sich dieser Vorgang abspielt, ist die übliche. Zur Linken ragt trotzig, gespensterhaft und noch unversehrt vom Flammenmeer der Kirchturm empor. Rechts ein Fluß, den eine kleine Steinbrücke in einem Bogen überspannt. Menschen rennen darüber, vorbei an der Statue des heiligen Nepomuk, die am Brückenrande aufragt. Auch jenseits des Wassers, auf dem ein Kahn mit Menschen schwer beladen, anscheinend zur Abfahrt bereit ist, haben die Flammen schon gezündet, und auch hier sucht ein Menschenschwarm, von einem Fackelträger geführt, sich durch ein Tor zu retten.

Meisterhaft ist die Verteilung der einzelnen Gruppen im Vordergrunde.

In der Mitte, von heulenden und klagenden Weibern umgeben, hat ein Soldat einen Bauer an der Brust gefaßt und fordert von ihm die Auslieferung seiner Habseligkeiten. Davor, fast am Rande des Bildes, hat sich eine Familie neben einem Toten gelagert, der Vater mit einem schreienden Kinde im Arm. Links haben sich vor einer Haustüre Soldaten aufgepflanzt, die von den aus dem brennenden Hause flüchtenden Bewohnern mit gezogenen Säbeln Beute verlangen. Zur Rechten laden drei Grenadiere, denen die Habgier aus den Augen leuchtet, gestohlene Sachen auf einen Karren. Daneben, vor altem, mit Gebüsch bewachsenem Mauerwerk, wehren sich unter großem Geschrei einige Bauern gegen die angreifenden Soldaten ihrer Haut.

Das sind die dramatisch geschilderten Einzelszenen. Alles ist Leben, überall Bewegung. Man sieht das Hasten, Laufen und Entfliehen der Bauern, die der rohen Gewalt einer stärker bewaffneten Uebermacht unterliegen müssen. Man hört ihr Schreien, das Gebrüll der Kämpfer, das Heulen der Kinder, das Klagen und Jammern der Frauen. Daneben das Knistern des schnell und stetig um sich greifenden Feuers, das Krachen und Splittern der herabstürzenden Balken.

Das Bild ist eine wohlgelungene Illustration zu dem Dichterwort: «Taghell ist die Nacht gelichtet». Außer dem von Rauch und Wolken schwarzblau gefärbten Himmel, den dunklen Bäumen und Sträuchern in der Ferne ist alles in den Straßen hell erleuchtet.

Das Feuer ist mit naturgetreuer und trefflicher Meisterschaft gesehen. Die gelbe Stichflamme beleckt gierig einen Balken nach dem andern, läßt einen Metallstab nach dem andern durch die übergroße, strahlende Hitze schmelzen. Uebergehend in feuriges Rot schlagen die Flammen hoch empor, werden allmählich zu schwelendem Rauch, der, durch sprühende Funken belebt, qualmend gen Himmel wirbelnd alles verdunkelt. Bei dem Schein einer solchen Lichtquelle bedarf

es wahrlich keiner Tageshelle, und diesen Feuerton hat sich Trautmann bis zur Vollkommenheit angeeignet.

Hier setzt er die Lichtreflexe nicht als weiße Stellen auf, sondern läßt den Lokalton nur heller auftreten und erreicht dadurch eine viel einheitlichere Wirkung.

Längst sind die untersetzten Figuren verschwunden. Dagegen behält er die Eigentümlichkeit der beschatteten Augen und fratzenhaften Gesichter mit den geöffneten Lippen bei, die er auf seinen Genrebildern so gern verwandte.

Ueber dem ganzen Bilde liegt es wie ein warmer Hauch, der seine Verkörperung in dem weichen rotbraunen, überall vorherrschenden Tone findet.

Mit einem Wort ein Meisterstück, dem unter Berücksichtigung seines Schöpfers, der Zeit und dem Ort seiner Entstehung der höchste künstlerische Wert zugesprochen werden darf.

Johann Georg Trautmann war kein Künstler ersten Ranges. Er hat nie himmelanstürmende Meisterwerke gemalt, jedoch durch seine liebenswürdigen, ansprechenden und technisch vollendeten Darstellungen gar manchen Beschauer entzückt. Seine Vielseitigkeit, seine reiche Phantasie, seine talentvolle Veranlagung ließen ihn eine Reihe von prächtigen Bildern vollenden, die sich in der Frankfurter Kunstgeschichte stets einen guten Platz bewahren und ihren Maler nicht so bald in Vergessenheit geraten lassen werden. Die Kunstgeschichte als solche hat Trautmann nicht vorwärts gebracht, aber er hat das Verdienst, in der Mainmetropole um die Mitte des 18. Jahrhunderts gemeinsam mit seinen Zeitgenossen dem rapiden Rückgang in der Malerei noch einmal Halt geboten und einen, wenn auch nur kurzen Aufschwung herbeigeführt zu haben. Dadurch ist ihm und seinen Mitarbeitern immer eine gewisse Bedeutung zuzusprechen, und ihre Arbeiten werden, abgesehen von geschichtlichen, stets auch bleibende künstlerische Werte in sich bergen.

Das wurde auch schon kurz nach Trautmanns Tode in einem kleinen Sechszeiler ausgesprochen, der in den Frage- und Anzeigungs-Nachrichten erschienen war, und mit deren Wiedergabe wir unsere Betrachtung über den Künstler beschließen wollen:

Ein teutscher Künstler stirbt, man trägt zum frühen Grabe
Den Mann, den kein Paris noch Rom hervorgebracht,
Ihm schenkte die Natur die schöpferische Gabe:
Dies ists, das seinen Ruhm nach ihm unsterblich macht.
Du stirbst, doch nein du lebst, dein Lob wird nie veralten:
Denn deine Werke seynds die deinen Ruhm erhalten.

# D. ANHANG.

## CHRONOLOGISCHE ANORDNUNG DER BEKANNTEN WERKE TRAUTMANNS [1].

Der Aufenthaltsort der Bilder ist, wenn nichts weiter angegeben, **Frankfurt.**

**Vor 1751.**

Prehnsches Kabinett, Nr. 532. Ein Mann schlägt Feuer, Holz 21/18.
— Nr. 533. Ein junger Mann zündet eine Lampe an, H. 21/18.
— Nr. 600. Brustbild einer betagten Frau, H. 15/11.
— Nr. 575. Kopf eines Alten mit weißem Bart, L. 16/13.
Heinrich Stiebel. Der Scherenschleifer, H. 20/29,5.
Prehnsches Kabinett, Nr. 792. Brand von Troja, H. 12/15.
Schloßgalerie-Bamberg, Nr. 82. Winterlandschaft, H. 11/12.
— Nr. 83. Winterlandschaft, H. 11/12
Heinrich Stiebel. Der Küfer, H 21/30.
Prehnsches Kabinett, Nr. 806. Die Verstoßung der Hagar, L. 13/18.
— Nr. 807. Tobias heilt die Augen seines Vaters, L. 13/18.
Gœthe-Haus. Bauerngesellschaft, H. 20/28.
— Bauerngesellschaft, H. 20/28.
Historisches Museum, Inv. 791. Italienischer Jahrmarkt, L. 54/68.
Schloß Friedberg, Landgraf von Hessen-Homburg, L. 75/60.
— Landgräfin von Hessen Homburg, L. 75/60.
1751 Frau Richard. Kreuzigungsszene, L. 69/45.
(1752 Im Kupferstich. Selbstportrait, H. 2 F. 3 Z. / 12 F. 7 Z.).

---

[1] Es würde den Umfang der ohnedies schon ausgedehnten Arbeit um ein Erhebliches vergrößern, wenn hier alle literarisch erwähnten oder fälschlich Trautmann zugeschriebenen Arbeiten des Künstlers (wie die mit ? versehenen Genrebilder im Museum Speyer u. s. f.) Berücksichtigung finden sollten. Die Betrachtung dieser Stücke wird später bei Gelegenheit erfolgen.

### 1752—1759.

Prehnsches Kabinett, Nr. 403. Ein Bauer bei einer Bäuerin, die einen Hahnen hält, H. 17/13.
— Nr. 404. Ein Bauer und ein Mädchen halten einen Korb mit jungen Hahnen, H. 17/13.
— Nr. 542. Ein junger Mensch hält ein Huhn, H. 24/18.
— Nr. 452. Ein Mann bei einer singenden Frau, H. 17/13.
— Nr. 453. Eine Frau, welche einem Manne einen Krug mit Wein reicht, H. 17/13.
Städtische Sammlung Koblenz, Kat. 175. Der Dudelsackbläser, H. 15/10,5.
— Kat. 183. Der Leierspieler, H. 15/10,5.
Prehnsches Kabinett, Nr. 604. Kopf eines Alten mit Türkenbund, H. 13/11.
Königl. Galerie-Kassel, Kat. 666. Kopf eines Orientalen, L. 52/44.
— Kat. 667. Kopf einer Orientalin, L. 52/44.
Graf Bernstorff-Kassel, Kat. d. Kgl. Galerie, Nr. 668. Feuersbrunst, H. 41/61.
Prehnsches Kabinett, Nr. 60. Maria Magdalena, H. 13/11.
Gœthe-Haus. Auferweckung des Lazarus, H. 58/42.
Frau Dr. Schubart, München. Auferweckung des Lazarus, L. 81/67.
— Himmelfahrt, L. 81/67.
Großh. Museum-Weimar. Kl. Feuersbrunst, Gouache 17/23.
Prehnsches Kabinett, Nr. 545. Brennendes Dorf, Kupfer 17/21.
— Nr. 546. Brennendes Dorf, K. 17/21.
Geh. Rat Dr. Merck, Darmstadt. Feuersbrunst einer Kirche, H. 30/37.

### 1759—1762.

Graf Sartoux-Mouans. Jahrmarktszene, L. 217/185.
— Brennende Mühle und Kirche, L. 68/59.
— Brennendes Dorf, L. 68/59.
Gœthe-Haus. Brand von Troja, L. 250/150.
Gœthe-Museum. Joseph und Potiphars Gattin, L. 50/36.
Graf Sartoux-Mouans. Joseph, den Traum erzählend, L. 57/43.
— Josephs Befreiung aus dem Kerker, L. 69/47.
Gœthe-Museum. Verkauf Jesephs, L. 57/113.
— Josephs Brüder mit dem blutigen Rock, L. 57/113.
— Joseph und seine Brüder in Aegypten, L. 57/113.
— Getreideverkauf durch Joseph in Aegypten, L. 224/134.
Gœthe-Haus. 2 (4) Genrebilder (Zigeuner und Räuber).

### 1762—1769.

Städt. Museum-Heidelberg. Bauernfamilie am Feuer, H. 31/25,5.
Prof. Dr. Riese. Laterna magica, L 22/19.
— Guckkastenmann, L. 22/19.
Schloß Burghausen. Feuersbrunst, H. 44/55.

Gœthe-Haus. Brennende Kirche, H 29|36.
— Brennendes Dorf im Winter, H. 29/36.
Bayr. Gesandtschaft-Berlin. Zigeuner mit ihrer Beute, L. 35/43.
— Zigeuner beim Nachtmahl, L. 35/43.
Gœthe-Haus. Räuber vom Lager aufbrechend, L. 29/32.
— Räuber ihre Beute verteilend, L. 29/32.
— Männerkopf, L. 50/40.
Stædelsches Institut, Kat. 361. Nächtliche Feuersbrunst, H. 37/56.
— Kat. 619. Nächtliche Feuersbrunst, H. 37,5/57.
Kunsthändler Mela, Nächtlicher Ueberfall, H. 36/42.
Historisches Museum, Inv. 1075. Gr. Männerkopf, H. 54/42.
H. Simon. Gr. Männerkopf, H. 54/42.
Prof. Dr. Wedewer-Wiesbaden. Nächtlicher Ueberfall, L. 49/61.

Trautmann hat seine Oelbilder sehr selten bezeichnet, fast immer dagegen seine Zeichnungen und Radierungen. Diese weisen meist das Monogramm TM (verschlungen) auf, das auch auf einigen Oelarbeiten auftritt. Der ausgeschriebene Name: «Trautmann fec.» kommt nur auf ganz wenigen Werken vor.

---

## ARBEITEN, DIE NACH TRAUTMANN VERFERTIGT WURDEN.

1771 J. D. Frey. Straßenszene, Radierung. (Stædel.)
1772 J. L. E. Morgenstern. Männerkopf, Kupferstich. (Heinrich Stiebel.)
1790 J. G. Prestel. Selbstportrait, Kupferstich. (Gœthe-Museum, Stædel.)
J. C. Haid. Geburt Christi, Kupferstich.
E. Gottlob. Vier Bauernstücke, Kupferstiche.
G. J. Cöntgen. Männerkopf, Kupferstich.
— Büste einer Frau, Kupferstich.
Baumeister. Zwei brennende Dörfer, Kupferstiche. (San. Rat Dr. Hesdörffer.)

---

## RADIERUNGEN JOH. GEORG TRAUTMANNS.

1. Auferweckung des Lazarus. 205/165 mm.
   Bezeichnet in der Mitte auf einem Stein: TM fec.
   Gwinner, Nr. 1, Hüsgen 1, Nagler 1. — Nagler auch bei Nothnagel, Nr. 4.
   (Stædel-Frankfurt, Gœthemuseum-Frankfurt, Kupferstichkabinett, Pinakothek-München, Kestner Museum - Hannover, German. Museum-Nürnberg, Hch. Stiebel-Frankfurt).
   Vergl. Text S. 137f.

2. Brand von Troja. 4⁰.

Gwinner 2, Nagler 2, (vgl. Donner-v. Richter, a. a. O., S. 225).

Vergl. Text S. 139.

3. Straßenverkäufer, sog. Charlatan mit dem Medizinkasten. 95 zu 70 mm.

Gw. 3, N. 3.

(Hch. Stiebel-Frankfurt).

Vgl. Text S. 139.

4. Das Innere eines Hauses. 8⁰.

Gw. 4, N. 4 Frenzel schreibt es dem Joh. Pet. Trautmann zu.

Vergl. Text S. 139 f.

5. Büste eines Alten im Profil mit Turban, nach links, 90/78 mm.

Bezeichnet links unten: TM fec.

Gw. 5, N. 5. Hüsgen u. N. unter Nothnagel, Nr. 47. Gw. Nachtrag bei Nothnagel, Zusätze S. 68. Frenzel: Joh. Peter Trautmann.

(Stædel-Frankfurt, Pinakothek-München, German. Museum-Nürnberg, Gœthe-Museum-Frankfurt, Hch. Stiebel-Frankfurt).

Vergl. Text S. 140f.

6. Jude, am Tisch, Geld zählend. 63/61 mm.

Bezeichnet: TM fec.

Gw. 6, N. 6.

(München, Aelt. Pinakothek. Abzug ohne Bezeichnung, wahrscheinlich ein früher Zustand.)

Vgl. Text S. 141 f.

7. Halbfigur eines Türken am Tisch. 140/100 mm.

Bezeichnet links unten: TM fec.

In der Literatur nicht erwähnt.

(Stædel-Frankfurt, Kestner Museum-Hannover, Hch. Stiebel-Frankfurt.)

Vergl. Text S. 142.

8. Die Opferung Isaaks. 136/99 mm.

Gw. Zusätze, S. 68, Nr. 28.

(Stædel-Frankfurt unter Nothnagels Werk: Zweifelhafte Radierungen, Nr. 28.)

Vergl. Text S. 142 f.

## HANDZEICHNUNGEN TRAUTMANNS.

### I. Im Städel.

1. Wirtshausszene. 17,5/22,5.
   Bezeichnet: TM fec.
   Sepiazeichnung.
2. Desgleichen. 17,5/22.
   Bezeichnet: TM fec.
   Sepiazeichnung.
3. Kopf eines bärtigen Alten mit Turban. 14/11.
   Bezeichnet: TM fec.
   Sepiazeichnung.
4. Kleiner Kopf eines Alten mit Turban. 5,5/4,8.
   Tuschzeichnung.
5. Desgleichen. 5,5/4,8.
   Tuschzeichnung.
6. Apostel Paulus mit Schwert 15/13.
   Bezeichnet: TM fec.
7. Petrus mit Schlüssel 15/13.
   Bezeichnet: TM fec.
   Beides Sepiazeichnungen.
8. Isaak segnet Jakob. 9,7/14.
   Aquatintazeichnung.
9. Frau und Trinker mit Krug. 11,5/9.
   Bezeichnet: TM fec.
   Aquatintazeichnung
10. Desgleichen. 10/7,3.
    Sepiazeichnung.
11. Selbstbildnis (?). 16/22,5.
    Bezeichnet: TM.
    Aquatintazeichnung.

Zwei Blätter, die unter Trautmanns Werk eingereiht sind, stammen nicht von seiner Hand. Eine Jahrmarktszene 23,5/35, völlig in Seekatz' leichter und flüssiger Manier und sicherlich auch diesem zuzuschreiben, sowie ein Blatt mit Bleistudien, zwei studierende Zeichner oder Maler an Tischen darstellend!

Diese letzte Arbeit ist wahrscheinlich von Joh. L. E. Morgenstern und stellt das Atelier Nothnagels mit zwei Malern vor.

### II. In München.

12. Kopf eines alten Mannes in orientalischer Tracht. 14,2/13,3.
    Blei.
13. Kopf eines alten Mannes desgl. 16/15.
    Blei.

### III. In Darmstadt.

14. Jahrmarktszene. 34/25,5.
    Bezeichnet: TM fec.
    Sepiazeichnung
15. Brustbild eines Alten mit Bart und Turban nach rechts. 14/11.
    Bezeichnet: TM fec.
    Sepiazeichnung.
16. Desgleichen mit Barett nach links. 14/11.
    Bezeichuet: TM fec.
    Aquatintazeichnung.
17. Bauernszene. 12,4|17.
    Bezeichnet: TM.
    Tuschzeichnung.
18. Brustbild eines Alten mit Barett nach rechts. 14/11.
    Bezeichnet: TM fec.
    Sepiazeichnung.
19. Desgleichen mit Federbarett und Bart nach links. 14/11.
    Bezeichnet: TM fec.
    Sepiazeichnung.

---

## GEMÄLDE, DIE UNTER DEN NAMEN VON VAN DYCK, FRANZ HALS, REMBRANDT UND RUBENS IN FRANKFURTER AUKTIONSKATALOGEN DES 18. JAHRHUNDERTS VERZEICHNET SIND.

(vergl. oben S. 29 f.)

h. = hauteur oder Höhe; l. = largeur; br. = Breite; pd. = pied; p. = pas; Sch. = Schuh; Z. = Zoll; fl. = Gulden. Wenn Preise und Käufer bekannt waren, sind sie hinter den einzelnen Bildern verzeichnet worden. — Die alte Orthographie (auch der Künstlernamen) wurde beibehalten. — Der Name unter der Bezeichnung Auktion . . . zeigt den Besitzer, wenn er ermittelt werden konnte, sonst den Auktionsleiter an.

### 1. Auktion am 19. Januar 1763 (C 1394)[1]

unter Leitung von Kaller und Juncker sen.

Nr. 2 Antoine van Dyk. Un excellent tableau réprésentant un homme assis dans un appartement et jouant du clavessin, sa femme à coté de lui, tenant un enfant. Le tableau admirablement peint est d'une grande beauté. h. 12 1/2 p. l. 16 p. fl. 140 1/4.

---

[1] C: Kataloge im Stædelschen Institut zu Frankfurt a. M.

Nr. 3 Antoine van Dyk. Une pareille superbe pièce réprésentant l'enfant sur ses genoux d'un colorit fondu et vigoureux. h. 14 p. l. 12 p. fl. 60 :—.

Nr. 147 —. Une tête de vieillard peinte avec hardiesse. h. 18 1/2 p. l. 16 p. fl. 12 :—.

Nr. 1 Pierre Paul Rubens. Un très beau et excellent Tableau réprésentant Phaëton renversé de son char, grande composition bien dessiné et vigoureusement peint. h. 43 p. l. 33 p. fl. 150 ;—.

Nr. 6 Rembrandt van Rhyn. Un portrait de Femme tenant un livre à la main, vigoureusement peint et très terminé du meilleur tems de ce maître. h. 25 p. l. 23 p. fl. 140 :—.

Nr. 7 —. Jesus Christ lié pour recevoir la flagellation, par le même aussi bien peint que le précédent. h. 17 p. l. 12 p. fl. 50 :—.

Nr. 88 J. Hals. Une vieille Femme, qui fait des koucks ou gateaux, peint avec hardiesse. h. 26 p. l. 21 p. fl. 33 : —.

### 2. Auktion am 9. November 1763 (C 1395)

unter Leitung von Kaller und Juncker sen.

Nr. 84 F. Hals. Une vieille femme parfaitement peinte. h. 17 p. l. 12 1/2 p. fl. 8 : 15. Döbler.

Nr. 161 Rembrandt. Un magnifique Tableau représentant l'adoration des bergers, grande composition parfaitement et vigoureusement peint. h. 35 p. l. 27 p. fl. 75 :—, Auktionsleiter Kunsthändler Kaller.

Nr. 162 —. Une autre excellent tableau représentant Marie assise avec l'enfant près d'un ancien père, par derrière Joseph qui travaille, aussi parfaitement peint. h. 16 p. l. 13 1/2 p. fl. 50 : 15, Hoch.

Nr. 164 Rubens. La chute de Lucifer, riche composition et vigoureusement peint en Brun. h. 47 1/2 p. l. 39 p. fl. 20 :—, Winterstein.

Nr. 165 —. Marie avec l'enfant parfaitement touché. h. 27 p. l. 22 p. fl. 44 :—, Dick.

### 3. Auktion am 13. August 1764 (C 1386)

von Baron von Haeckel.

Nr. 125/126 Rembrand. Une personne pleurante et un prêtre par . . . h. 1 pd. 10 p. l. 1 pd. 6 1/2 p

Nr. 10 Rubens. Un païsage arcadique avec plusieurs personnes par . . .

Nr. 138/139 Van Dyk. Les portraits d'une femme par . . . h. 1 pd. 10 1/2 p. l. 1 pd. 5 p.

Nr. 166 François Hals Le portrait de Jean Mytens par . . . h. 1 pd. 7 p. l. 1 pd. 4 p.

Nr. 168 Rubens. Une tête par . . . h. 1 pd. 1/2 p. l. 1 pd. 5 p.

Nr. 244 Van Dyck. Portrait une femme par . . . h. 2 pds. 10 p. l. 2 pds.

Nr. 252 Rembrandt. La tête d'un vieillard par . . h. 2 pds. 13 p. l. 1 pd. 10 p.

Nr. 253 Rembrandt. Une autre tête par le même.
Nr. 254 Rubens. Les mauvais anges renversés du ciel. h. 1 pd. 11 p. l. 1 pd. 9 p.
Nr. 300/301 —. Un enfant et une Vieille par . . . h. 2 pds. l. 1 pd. 7½ p.
Nr. 335 —. Une tête par . . . h. 1 pd. 10 p. l. 1 pd. 5 p.
Nr. 342 —. L'ascension de la Ste. Vierge par . . . h. 3 pds. 8 p. l. 2 pds. 6 p.
Nr. 347 Van Dyck. Le portrait d'une jeune fille par . . . h. 9 p. l. 7 p.
Nr. 351 —. Un portrait par . . . h. 2 pds. 3 p. l. 1 pd. 8½ p.
Nr. 352 Rubens. Un pièce historique par . . . h. 1 pd. 3 p. l. 1 pd. 8½ p.
Nr. 355 Rembrandt. Une vieille par . . . h. 2 pds. 1 p.
Nr. 369 —. Une histoire de la Bible par . . . h. 9 p. l. 11 p.
Nr. 408 Rubens. Une sainte Famille par . . . h. 6 pds. l. 7 pds. 3 p.
Nr. 423 Van Dyck. Un Ecce homo touché très vigoureusement et en maitre par . . . h. 1 pd. 9½ p. l. 1 pd. 3 p.
Nr. 440 François Hals. Deux garçons riants par . . . h. 2 pds. 11 p. l. 2 pds. 4½ p.
Nr. 471 Rubens. Une vieille Tête par . . . h. 1 pd. 10 p. l. 1 pd. 4 p.
Nr. 496 Rembrandt. Une tête de Turc par . . . h. 2 pds. l. 1 pd. 8 p.

### 4. Auktion am 27. März 1765 unter Leitung von Kaller. (Art. 345 Stadtbibl.)[1]

Nr. 51 Antoine van Dyk. Un Christ au Crucifix et au bas les Saintes Femme et St. Jean auprès des soldats qui jettent le sort pour les habits. h. 14 p. l. 20 p.
Nr. 52 —. Une tête de jeune garçon très bien touché. h. 12 p. l. 11 p.
Nr. 72 François Hals. Une pièce comique. h. 37 p. l. 28 p.
Nr. 73 —. Un portrait d'homme. h 31 p. l. 28 p.
Nr. 138 Rembrand. Un beau petit portrait d'un Admiral Hollandois, admirablement peint, et d'une manière transparente et du meilleur tems (temps) de ce maître. h. 13 p. l. 10 p.
Nr. 139 —. Deux petits tableaux représentant l'un la tête d'un vieillard, l'autre celle d'une vieille vigoureusement touché. h. 9 p. l. 7½ p.
Nr. 147 Rubens. La tête d'un vieillard. h. 16 p. l. 12 p.

### 5. Auktion am 15. Oktober 1767 Roßmarkt. Lit. E Nr. 41. (Nr. 5 Stadtbibl.)

Nr. 29 Rembrand. Ein alter Mann. h. 8½ Z. br. 6½ Z.

---

[1] Kataloge auf der Frankfurter Stadtbibliothek.

**6. Auktion am 29. Oktober 1770** (Art. 314
auf dem Speicher des Karmeliterklosters. Stadtbibl.)

Nr. 33 Van Dyk. Die Geißelung Christi. h. 38. br. 32.
Nr. 57 Rubens. Ein alter Kopf. h. 27. br. 21.
Nr. 70 Rembrandt. Ein Jüngling mit dem Gewehr in der Hand. h. 48. br. 34.
Nr. 71 —. Ein betender Eremit. h. 24. br. 21.
Nr. 92 Rubens. Die Sendung des hl. Geistes über die Apostel. h. 15. br. 19.
Nr. 138 Van Dyk. Die Herodias mit dem Haupt Johannis. h. 11. br. 6.

**7. Auktion am 6. Mai 1771** (hib nim. 13, 258
von Fr. Armand v. Uffenbach. Stadtbibl.)

Nr. 107 Van Dyk. Ein Portrait eines Mannes in spanischer Tracht auf Holz. h. 18. br. 14.
Nr. 105 —. Ein Christusbild mit dem Creutz auf Holz h. 14. br. 11.
Nr. 110 —. Eine Conversation auf Holz. h. 12. br. 20

**8. Auktion am 26. und 27. Mai 1777** (Art. 289
bei dem Vergolder Finsterwalder. Stadtbibl.)

Nr. 458 Antoni v. Deick. Ein Brustbild. fl 1.20, Hofrat Gerken.
Nr. 313 Rubens. Ein Kopf. fl. 4 : —. Zimmer.
Nr. 379 —. Zwei Köpfe. fl. 3 : 24, Rat Eichhorn.
Nr. 140 Rembrandt. Ein Brustbild. fl. 11 : 15, Rat Ehrenreich.
Nr. 542 —. Ein Brustbild. fl. 12 : 30, —.
Nr. 454 Antoni v. Deick. Ein toter Christus mit mehreren Figuren. fl. 11 : 15, Cotrel.
Nr. 111 Rubens. Ein schön Brustbild. fl. 6 : 30, Rat Eichhorn.
Nr. 619 P. P. Rubens. Eine Geburt Christi mit denen drey Königen. fl. 62 : —, Finsterwalder.

**9. Auktion am 28. September 1778** (Art. 262, 290
von G. W. Bögner, Erben. Stadtbibl.)

Nr. 80 A. van Dyck. Ein junger Mann mit schwarzen Haaren, von . . . 1 Sch. 11 Z. br. 2 Sch. 7 Z. h. fl. 43 : —, Weitsch aus Hamburg.
Nr. 81 —. Ein wunderschönes Frauenportrait in alter Tracht, von . . . 2 Sch. br. 2 Sch. 7 Z. h. fl. 116 : —, Gogel, Joh. Noe aus der «Goldenen Kette».
Nr. 127 —. Ein schöner Mannskopf mit schwarzen Haaren und weißem Kragen, von . . . 1 Sch. 2 Z. br. 1½ Sch. h. fl. 9 : 30, Synd. Hoffmann.

Nr. 172 A. van Dyck. Ein mit großem Gefühl gemaltes Kruzifix, von . . . 1 Sch. 11 Z. br. 2 Sch. 9 Z. h. fl. 67 : —, Kanonikus Burger von der Liebfrauenstiftskirche.

Nr. 209 —. Ein ungemein schöner Mannskopf mit schwarzen Haaren und weißem Kragen, von . . . 1½ Sch. br. 2 Sch. h. (s. Nr. 210).

Nr. 210 —. Ein Weibskopf, als Compagnon, mit weißem Kragen, von . . . 1½ Sch. br. 2 Sch. h. Nr. 209 und 210 zusammen fl. 151 : —, Synd. Hoffmann.

Nr. 261 —. Ein unvergleichlich schön gemaltes Kruzifix, von . . . 1 Sch. 9 Z. br. 3 Sch. h. fl. 103 : 30, Weitsch aus Hamburg.

Nr. 567 P. P. Rubens. Ein schönes Gemälde, die hl. drey Könige vorvorstellend, wie sie das Jesuskind anbeten, von P. P. Rubens. 1 Sch. 11 Z. br. 1½ Sch. h. fl. 141 : —, Dr. Hertzberg.

Nr. 568 A. van Dyck. Die Mutter Gottes mit einem Jesuskind, eines der schönsten Stafeleygemälde von van Dyck. 1 Sch. br. 1 Sch. 4 Z. h. fl. 93 : —, Wenner, Buchhändler.

Nr. 613 —. Ein Jungfrauenbildnis in schwarzer Tracht, von . . . 1½ Sch. br. 1 Sch. 10 Z. h. fl. 86 : —, Schütz, Maler.

Nr. 617 —. Ein vortreffliches Mannesportrait, von . . . 1 Sch. 8 Z. br. 2 Sch. 2 Z. h. fl. 40 : —, Dr. Hertzberg.

Nr. 664 —. Ein vortreffliches Vesperbild, von . . . 2 Sch. 9½ Z. br. 2 Sch. h. fl. 100 : 30, Hoym modo Dr. Hertzberg.

Nr. 118 F. Hals. Ein alter Mannskopf mit braunem Bart, von . . . 1 Sch. 2 Z. br. 1½ Sch. h. fl. 9 : —, Kanonikus Burger von der Liebfrauenkirche.

Nr. 128 —. Ein Mannskopf mit schwarzen Haaren und Knebelbart, den P. P. Rubens vorstellend, von . . . 1 Sch. 2 Z. br. 1½ Sch. h. fl. 3 : 45, Resid. Müller.

Nr. 150 —[1]. Ein wunderschönes Portrait mit braunen Haaren, Halskragen und Brustharnisch, von . . . 1 Sch. 7 Z. br. 2 Sch. 1 Z. h. fl. 79 : —, Gogel, Joh. Noe aus der «Goldenen Kette».

Nr. 296 —. Ein alter Mannskopf ohne Bart, von . . . 1 Sch. 3 Z. br. 1 Sch. 9 Z. h. fl. 17 : —, Dr. Hertzberg.

Nr. 494 —[2]. Ein junger Knabe mit einem Rumpeltopfe, von . . . 9 Z. br. 12 Z. h. fl. 29 : 30, Gogel.

Nr. 519 —. Ein alter Mannskopf mit braunem Bart, von . . . 1 Sch. 7 Z. br. 2 Sch. h. fl. 38 : —, Kanonikus Burger von der Liebfrauenkirche.

Nr. 609 —. Ein alter Mannskopf mit schwarzem Hut, von . . . 1 Sch. 8 Z. br. 2 Sch. h. fl. 10 : 30, Schweitzer, Neuekräme.

Nr. 615 —. Ein junges Weibsbild, von . . . 1 Sch. 4 Z. br. 2 Sch. h. fl. 6 : —, Schweitzer, Neuekräme.

---

[1] Vergl. unten S. 176, Anm. 3.

[2] Vergl. unten S. 176, Anm. 2.

Nr. 55 Rembrandt Ein Ritter in spanischer Tracht mit einem Feuerrohr in der Hand, vom Rembrandt. 2 Sch. 9 Z. br. 3 Sch. 8 Z. h. fl. 151 : —, Gogel, Joh. Noe, aus der «Goldenen Kette».

Nr. 79 —. Einen Holländischen Juden, Portrait, sehr gut, von Rembrandt. 2 Sch. 2 Z. br. 2 Sch. 6 Z. h. fl. 79 : —, Tischbein, Inspektor der Kasseler Galerie.

Nr. 119 —. Eine alte Frau mit weißröthlichem Schleyer, von Paul Rembrandt. 1 Sch. 2 Z. br. 1 1/2 Sch. h. fl. 119 : —, Jos. Brentano,

Nr. 196 —. Einer der besten Mannsköpfe mit einem türkischen Bund. von . . . 1 Sch. 7 Z. br. 2 Sch. 1 Z. h. fl. 80 : —. Kanonikus Burger.

Nr. 199 —. Ein junges Mädchen in brauner Kleidung und goldener Halskette, von . . . 1 Sch. 7 Z. br. 2 Sch. h. fl. 50 : —, Rath Ehrenreich.

Nr. 200 —. Ein alter Mann mit einem grauen Bart und goldener Kette, von . . . 1 1/2 Sch. br. 1 Sch. 11 Z. h. (s. Nr. 201).

Nr. 201 —. Eine alte Frau mit roter Mütze und goldener Kette, Compagnon, von dito. 1 1/2 Sch. br. 1 Sch. 11 Z. h. Nr. 201 und 200: fl. 42 : 30, Pirien.

Nr. 204 —. Ein junges Mannsportrait mit einem braunen sammeten Hut, von . . . 1 1/2 Sch. br. 1 Sch. 10 Z. h. fl. 49 : —, Hüsgen, Heinr. Seb.

Nr. 550 —. Das Portrait von dem berühmten Paul Rembrandt, von ihm selbst, besonders fleißig und schön gemalt. 2 Sch. 1 Z. br. 2 Sch. h. (s Nr. 551).

Nr. 551 —. Der Compagnon, ein Frauensportrait, von dito, nemliches Maaß. Nr. 550 und 551: fl. 126 : —, Schweitzer, Neuekräme.

Nr. 606 —. Ein alter Weibskopf, von Rembrand. 1 Sch. 7 Z. br. 2 Sch. h. fl. 71 : —, von Frankenstein, Domherr zu Würzburg.

Nr. 88 P. P. Rubens[1]. Ein sehr lebhafter Apostelkopf mit einem langen Bart, von . . . 1 Sch. 8 Z. br. 2 Sch. 2 Z. h. fl. 56 : —, Gogel, Joh. Noe.

Nr. 90 —. Ein altes Frauenportrait, von . . . bester Zeit. 1 Sch. 8 Z. br. 2 Sch. 1 Z. h. fl. 81 : —, Kanonikus Burger.

Nr. 154 —. Christus als Gärtner, die Figuren von . . . . die Landschaft- und Gartenfrüchte von Breughell. 3 Sch. 4 Z. br. 2 Sch. h. fl. 183 : —, Weitsch aus Hamburg.

Nr. 166 —. Ein vortreffliches Muttergottesbild mit dem Jesuskind an der Brust, von . . . 2 Sch. br. 3 Sch h. fl. 60 : —, Weitsch.

Nr. 179 —. Eine hl. Familie, die Figuren von . . . und die Landschaft von Lukas von Uden. 2 Sch. 5 Z. br. 1 Sch. 11 Z. h. fl. 121 : —, Göntgen, Eschenheimer Gasse.

Nr. 213 —. Ein schöner alter Kopf in alter Tracht, von . . . 1 Sch. 5 Z. br. 1 Sch. 10 Z. h. fl. 45 : —, J. L. E Morgenstern, Mahler.

---

[1] Vergl. unten S. 177, Anm. 1.

Nr. 214 P. P. Rubens. Ein alter Apostelkopf von . . . . 1 1/2 Sch. br. 1 Sch. 10 Z. h. (s. Nr. 215).

Nr. 215 —. Ein dergl. Apostelkopf mit scharzem Bart, von dito. 1 1/2 Sch. br. 1 Sch. 10 Z. h. Nr. 214 und 215 zus. fl. 50 : —, Gogel, Joh. Noe

Nr. 264 —. Ein sehr schönes Muttergottesbild mit dem Jesuskind auf den Armen, von der besten Zeit, von . . . 2 Sch. br. 2 Sch. 5 Z. h. fl. 210 : —, v. Seiferheld.

Nr. 289 —. Die keusche Susanna mit den zwei Aeltesten, von . . . 1 Sch. br. 1 Sch. 3 Z. h. fl. 33 : 30. Schrintz.

**10. I. Auktion am 27. September 1779 durch J. A. B. Nothnagel.** (Art. 291 Stadtbibl.)

Nr. 448 Ant. van Dyk. Ein mit großem Ausdruck und meisterhaft ausgeführtes Ecce Homo, von . . . 1 Sch. 8 1/4 Z. h. 1 Sch. 8 3/4 Z. br. fl. 55 : 15, Hüsgen, Heinr. Seb

Nr. 687 —. Ein fürtrefflich lebhaft geistreich ausgeführtes Bildnis eines Jünglings, mit einer sehr natürlichen schönen Hand, von . . . 2 Sch. 2 1/4 Z. h. 1 Sch. 7 1/2 Z. br. fl. 172 : —, Chr. Georg Schütz, Mahler.

Nr. 1063 Ein sehr schönes Muttergottesbild mit dem Jesuskindlein, angenehm und meisterhaft. von . . . 1 Sch. 4 Z. h. 1 Sch. br. fl. 102 : —, Hüsgen, Heinr. Seb.

Nr. 625 Frantz Hals. Ein niederländisches Mannsbildnis mit schwarzen Haaren und weißem Kragen, meisterhaft, von . . . 1 Sch. 8 1/2 Z. h. 1 Sch. 4 Z. br. fl. 2 : —, Kaufmann.

Nr. 798 —. Ein Jünglingsbildnis mit einem weißen Kragen, von . . . 1 Sch. 9 Z. h. 1 Sch. 8 Z. br. fl. 2 : 36, Bayer.

Nr. 200 Rembrand. Eine meisterhafte Landschaft mit schönen wohlgezeichneten Figuren, von Paul . . . 2 Sch. 2 1/2 Z. h. 2 Sch. 5 Z. br. fl. 41 : 30, Baron von Braweck.

Nr. 437 —. Scanderbecks, Königs von Albanien Bildnis, meisterhaft und schön, in oval, von . . . 1 Sch. 7 Z. h. 1 Sch. 2 Z. br. fl. 30 : —, Mentzinger.

Nr. 560 —. Eines jungen Mannes Bildnis mit einer sammeten Mütze auf dem Haupt, lebhaft, mit vieler Kraft ausgeführt, von Paul . . . 2 Sch. 1/2 Z. h. 1 Sch. 7 1/2 Z. br. fl. 120 : —, Meyer, Weinhändler.

Nr. 764 —. Eine fürtreflich in Licht und Schatten wohl ausgeführte alte Frau, welche in einem Buch liest, von Paul . . . 1654 verfertigt. 3 Sch. 8 Z. h. 3 Sch. br. fl. 193 : —, Meyer, Weinhändler.

Nr. 794 —. Der gelehrte Cats, wie er dem Prinzen W. von Oranien Instruktionen erteilt, von . . . 2 Sch. 4 1/2 Z. h. 1 Sch. 11 1/2 Z. br. fl. 52 : 30, Dehnhardt.

Nr. 838 Rembrand. Ein Groß-Sultan, keck und meisterhaft gemalt, von . . 1 Sch. 3 Z. h. 1 Sch. br. fl. 9 : 15, Rath Ehrenreich.

Nr. 595 P. P. Rubens. Ein sehr meisterhaftes Tiergefecht, mit vielen Reutern, Hunden und andern Figuren, von . . . 2 Sch. 7 Z. h. 4 Sch. 7 Z. br. fl. 155 : —, Schütz.

Nr. 637 —. Die Grablegung Christi, mit vielem Ausdruck, geistreich und meisterhaft croupiert, von . . . $10^1/_4$ Z. h. 1 Sch. $3^1/_2$ Z. br. fl. 37 : 45, Dehnhardt.

Nr. 713 —. Der Engelsturz, sehr gut croupiert und meisterhaft ausgeführt, von . . . 1 Sch. $11^1/_2$ Z. h. 1 Sch. $4^1/_2$ Z. br. fl. 131 ; —, Hüsgen.

Nr. 822 —. Ein alter Frauenkopf, meisterhaft und pastoos gemalt, von . . . 1 Sch $5^1/_2$ Z. h. 1 Sch. 3 Z. br. fl. 8 : —, Dehnhardt.

Nr. 897 —. Die Mutter Gottes mit dem Jesuskindlein, sehr meisterhaft ausgeführt, eines der schönsten Staffeleygemälden, von P. P. Rubens. 1 Sch. 10 Z. h. 1 Sch. 6 Z. br. fl. 136 : —, Hüsgen.

Nr. 920 —. Ein Stück aus der Fabel Ovidii, wie Merkur den Argum einschläfert, ein sehr meisterhaft und schätzbares Gemälde, von . . . 1 Sch. 11 Z. h. 2 Sch. 8 Z. br. fl. 151 : —, Dehnhardt.

Nr. 954 —. Eines der schönsten und meisterhaftesten Gemälde, von . . . eine hl. Familie, einige hl. Frauen, St. George nebst verschiedenen unvergleichlichen Kindergens, welche mit einem Lamme spielen, vorstellend. 6 Sch. 6 Z. h. 7 Sch. 2 Z. br. fl. 224 : — Becker modo Synd. Hoffmann.

**11. Auktion am 2. Oktober 1780** (Art. 292
Stöckleinscher Ausruf. Stadtbibl.)

Nr. 21 Paul Rembrandt. Eine alte Frau, meisterhaft ausgeführt, von . . . 1 Sch. $2^1/_2$ Z. h. 11 Z. br. (s. Nr. 22).

(Nr. 22 Dietriy. Der Compagnon hierzu ein alter Türke in einem Ornat, von Dietriy, im nehmlichen Maß.) Nr. 21 und 22 zusammen fl. $35^1/_4$.

**12. Auktion am 17. Februar 1781.** (Art. 315
Im Scharffischen Saale. Stadtbibl.)

Nr. 21 P. P. Rubens. Eines der schönsten und meisterhaftesten Staffeley-Gemälden, Meliager und Atalanta vorstellend, von . . . bester Zeit. 2 Sch. 5 Z. br. 1 Sch. 5 Z. h. fl. 82 : —.

**13. Auktion am 14. Juli 1781** (Art. 316
des Darmstädter Präsidenten von Moser. Stadtbibl.)

Nr. 113 Van Dyck. St. Franziskus, ein schönes Brustbild, von . . . (o. Maaß) fl. 87 : —.

Nr. 9 Rembrandt. Ein sterbender Franziskaner, von . . . Leinw. 2 Sch. 6 Z. br. 3 Sch. 2 Z. h. fl. 81 : —.

**14. Auktion am 29. und 30. Mai 1782** (Art. 317
des Kaiserl. Postsekretärs Dorhorst. Stadtbibl.)

Nr. 64 F. Hals. Das Portrait von . . ., von ihm selbst gemalt. 22 Z. h. 18 Z. br. fl. 12 : 15.

Nr. 9 Rubens. Mellager und Atalantha, von . . . 24½ Z. h. 36 Z. br. fl. 54 : 15.

**15. Auktion im Juli 1782**
von Hofrat Dr. med. J. C. Kissner.

Nr. 113 Rembrandt. Ein sehr schöner alter Mannskopf, von . . . 11 Z. h. 9 Z. br. fl. 4 : 48.

Nr. 129 Van Dyk. Ein todter Christus mit der Maria, dem Johannes und zwo Figuren, sehr fleißig und schön gemalt, von . . . 1 Sch. 10 Z. h. 1 Sch. 10 Z. br. fl. 6 : —.

Nr. 222 Rembrand. Ein alter Weibskopf, von . . . 6 Z. h. 5 Z. br. fl. 5 : 24.

**16. Auktion vom 30. Sept. bis 4. Nov. 1782** (Stadtbibl. 293)
von Joh. Noë Gogel, Erben.

Nr. 232 Ant. van Dyk[1]. Ein unvergleichliches gutes Bildnis von einer etwas bejahrten Frau, von der Meisterhand des . . . 2 Sch. 5 Z. h. 1 Sch. 10½ Z. br. fl. 65 : —, Kreyhr.

Nr. 226 F. Hals[2]. Ein Bauernjunge in niederländischer Tracht mit einem Rummelpott, von . . . 11½ Z. h. 9½ Z. br. fl. 20 : 15, Dr. Siegler.

Nr. 282 —[3]. Eines englischen königlichen Prinzen Bildnis, aufs meisterhafteste verfertigt, von . . . 2 Sch. h. 1 Sch. 6 Z. br. fl. 34 : —, Prinzessin von Dessau.

Nr. 324 —. Ein Bauer mit einer Bierkanne, pastoos und meisterhaft, von . . . 1643 gemalt. 1 Sch. 5 Z. h. 1 Sch. 1 Z. br. fl. 18 : 15. Müller Arch.

Nr. 104 Paul Rembrandt. Ein Seegefecht, von . . . 2 Sch. ½ Z. h. 2 Sch. 9 Z. br. fl. 11 : —, von Seyferheld.

Nr. 134 —. Ein holländischer Kaufmann in seinem Comptoir, wie derselbe seine Geschäfte in die Bücher einträgt, mit schönem Beiwesen, von . . . 1 Sch. 6 Z. h. 1 Sch. 11 Z. br. fl. 48 : —, v. Seifferheld.

---

[1] Vergl. Auktion 9 (Bögner), Nr. 81, die Gogel für 116 fl. kaufte. Wohl identisch mit obigem Bilde.

[2] Vergl. Auktion 9 (Bögner), Nr. 494, wo Gogel dieses Bild von F. Hals für 29 : 30 fl. steigerte.

[3] Vergl. Auktion 9 (Bögner), Nr. 150, die wahrscheinlich mit diesem Gemälde identisch ist.

Nr. 337 Paul Rembrandt. Das Bildnis einer jungen Dame, mit vielem Geschmack und Geist vortrefflich gemalt, von . . . 3 Sch. 1/2 Z. h. 2 Sch. 4 1/2 Z. br. fl. 125 : —, Wild.

Nr. 87 P. P. Rubens[1]. Ein meisterhaft ausgeführter Apostelkopf, von . . . 2 Sch. h. 1 Sch. 7 Z. br. fl. 56 : 15, Kaller.

Nr. 270 —. Das Urteil des Mydas aus der Götterfabel, von meisterhafter Komposition und schöner Ausarbeitung, von . . . 2 Sch. 3 Z. h. 3 Sch. 6 1/2 Z. br. fl. 123 : —, Juncker.

Nr. 309 —. Eine Abnehmung vom Creutz, von vortrefflicher Komposition und Ausführung, von . . . 3 Sch. h. 2 Sch. 2 Z. br. fl. 65 : 30, Breiting.

Nr. 334 —. Die Venus beim Vulkan, die Waffen schmieden läßt, von schöner Composition und herrlicher Erleuchtung, von . . . 1 Sch. 11 Z. h. 1 Sch. 6 Z. br. fl. 82 : —, Wild.

### 17. II. Auktion am 2. August 1784 unter Nothnagels Leitung. (Art. 265 Stadtbibl.)

Nr. 182 F. Hals[2]. Das Bildnis von Jan Mytens, meisterhaft von . . . verfertigt. 15 Z. br. 17 Z. h. fl. 13 : 30, Bäumer.

Nr. 391 Rembrandt. Ein wohl ausgeführtes Bildnis eines Persianers, von . . . 8 1/2 Z. br. 10 1/2 Z. h. fl. 3 : —, Bäumer.

Nr. 407 —. Ein Bildnis eines Bootsjungen, meisterhaft ausgeführt, von Paul . . . 12 1/2 Z. br. 15 1/2 Z. h. fl. 11 : 15, Trautmann[3].

(Nr. 531 W. E. Dietrici. Das Bildnis Paul Rembrandts mit dessen Frau v. W. E. Dietrici. 9 Z. br. 12 Z. h. fl. 13 : —, Prinzessin von Dessau.)

Nr. 608 Rembrandt. Einer jungen Frauen Bildnis von fürtrefflicher Colorit, meisterhaft, von Paul . . . verfertigt. 20 1/2 Z. br. 26 Z. h. fl. 21 : 30, H. v. Schmidt.

Nr. 617 F. Hals. Ein junger Knabe in altniederländischer Tracht, besonders meisterhaft, von . . . 18 Z. br. 25 Z. h. fl. 16 : 15, Prinzessin von Dessau.

Nr. 666 P. P. Rubens. Eine Allegorie, Minerva verjagt den Mars und bringt Glückseligkeit in das Land, von . . . 71 Z. br. 51 Z. h. fl. 4 : —, Prinzessin von Dessau.

---

[1] Vergl. Auktion 9 (Bögner) Nr. 88. Beide Arbeiten sind identisch.

[2] Vergl. Auktion 3 (Hæckel), Nr. 166.

[3] Wahrscheinlich der Sohn Joh. Georgs. Joh. Peter Tr. war ein eifriger Steigerer auf Auktionen.

**18. Auktion am 27. September 1784 von Freih. von Berberich, Erben** (Art. 294 Stadtbibl.)

Nr. 38 Rembrandt. Ein alter Frauenkopf von . . . erster Zeit. 6 1/2 Z. h. 5 Z. br. fl. 13 : —, Stöber.

Nr. 56 P. P. Rubens. Ein Stück mit einem römischen Feldherrn und mehreren Helden umgeben, von der Meisterhand . . . 2 Sch. 5 Z. h. 2 Sch. 4 Z. br. fl. 10 : —, Kaller.

Nr. 65 —. Eine Frau bey einem Satyr, von . . . 2 Sch. h. 1 Sch. 6 Z. br. fl. 63 : 45, Hüsgen.

Nr. 92 —. Einer jungen Frauen Bildnis, von . . . 1 Sch. 4 Z. h. 11 Z. br. fl. 3 : —, Kaller.

**19. Auktion Bansa am 30. Mai 1791.** (C 1374)

Nr. 102 P. P. Rubens. Jesus, Maria und Joseph in Gesellschaft der Elisabeth, von . . . erster Manier. 1 Sch. 2 Z. h. 1 Sch. br.

Nr. 125 F. Hals. Das eigne Portrait des berühmten . . . von ihm selbsten. 1 Sch. 7 Z. h. 1 Sch. 3 Z. br.

**20. Auktion am 26. September 1791 von Johann Friedr. Müller.** (Art. Nr. 7 Stadtbibl.)

Nr. 176 F. Hals. Ein Mannskopf mittleren Alters mit einem weißen Kragen, von F. Hals. 9 Z. h. 7 Z. br.

Nr. 437 —[1]. Ein freudiger Bauer mit einem Bierkrug, meisterhaft gemalt, von . . . 1643. 13 Z. br. 17 Z. h.

**21. Auktion am 13. September 1797 im Senkenberg.** (Art. 318 Stadtb.)

Nr. 37 Paul Rembrandt van Rhyn. Ein geharnischter Ritter in Ovalform. 12 Z. h. 9 Z. br. fl. 15 : —.

---

[1] Vergl. Auktion 16 (Gogel), Nr. 324. Das Bild hatte «Müller Arch» gesteigert.

# MALERARTIKEL

## dem Rat vorgeschlagen und bestätigt 1752.

Wir der Rath der Stadt Franckfurth am Mayn, thun kund und hiemit bekennen, daß wir den sämtlichen Mahlern allhie auf ihr beschehenes und unterthäniges Bitten nachfolgende Articul und Ordnung gegeben haben, ernstlich hiemit befehlend, daß sie denselben alles Inhaltes nachkommen und darwieder nicht thun sollen, bey Vermeidung darein vermelter Strafen; jedoch behalten wir Uns bevor erheischender Nothdurft nach diese Articul zu mindern zu mehren, oder auch theils oder gar wieder zu cassieren und abzuschaffen.

Erstlichen, damit unter den Mahlern alle Unordnung vermiethen bleibe, so sollen zween aus ihnen zu Geschworenen unter ihnen selbst durch die meiste Stimmen erwählet werden, darvon jährlichen auf Wallburgis einer abgehen und ein anderer an dießen Statt verordnet und mit Eyd und Pflichten dahin angehalten werden, daß sie Uns dem Rath und gemeiner Stadt treu und gewärtig seyn, über den Articuln steif und fest halten, und nit daran seyn wollen, daß unter ihnen einige Zusammenkunft, Gebott oder Verbott, um was Sachen es immer seyn möge, ohne Unsere Burgermeister Erlaubnuß gehalten oder angestellt werde, sondern da sie dergleichen gewahr würden, daß sie solches unverzüglich Unsern Burgermeistern anzeigen und eröffnen wollen.

Zum Andern sollen sie ohne Unserer Burgermeister Vorwissen, weder an andere Orth in der sämtlichen Mahler Nahmen schreiben, noch auch die Brief, so von andern ihnen überschickt werden möchten, selbst eröffnen, sondern dieselbe Unsern Burgermeistern zu eröffnen zustellen, und daselbsten Bescheids darüber gewärtig seyn.

Da sie aber etwas an andere Orth zu schreiben hätten, sollen sie solches vermittelst Unserer Intercession thun und sich des wegen bey Unserer Cantzley anmelden.

Zum Dritten auch, sollen sie nicht Macht haben, einig Gesetz und Articul unter sich selbst zu machen, vielweniger einander um Geld oder Geldes Wert zu strafen, sondern sollen diejenige, so strafbar, Unsern Burgermeistern anmelden, welche nach Befindung die Straf vorzunehmen wissen werden.

Zum Vierten, ein fremder Mahler-Gesell soll aber nicht in die Mahler-Gesellschaft allhie aufgenommen werden, er habe dann zwey Jahr zuvor sich bey den Geschworenen angemeldet und auch solang allhier gearbeitet, auch das Bürgerrecht von Uns erlangt und seine ehrliche Geburth, wie auch, daß er vier Jahr bey einem ehrlichen Mahler gelernet, und fünf Jahr Gesellenweis allhie oder anderstwo gearbeitet habe, der Gebühr bescheinen.

ad. § 4. weilen aber dermahlen verschiedene Beysassen unter den Mahlern sich befinden, so sollen dieselbe gleiches Rechts und Theil an gegenwärtiger Verordnung, wie die verburgerte Mahler genießen; jedoch mit der ausdrücklichen Verordnung, daß in Zukunft keiner, der nicht zuvor das Burgerrecht erlanget, in die Mahler-Gesellschaft aufgenommen werden solle, wie dann der gegenwärtigen Beysassen Mahler ihre Söhne wenn sie sich in Zukunft als Mahler zu setzen gedenken, sich in die Burgerschaft anheurathen, außer dem erhaltenen Burger Recht aber, alß Mahler nicht aufgenommen werden sollen.

Zum Fünften die Eingebohrne aber und die sich an Malers Töchter oder Wittwen verheurathen, sollen zwar der zwey Jahre allhie zu arbeiten befreiet, jedoch ihre Lehr und Wander Jahr, wie vorgemelt zu bescheinen schuldig sein.

ad. § 5. Was aber die Mahler Wittiben betrifft, sollen die Vorsteher besonders darauf bedacht seyn, daß die Wittiben nach Verlangen mit einem oder zwey tüchtigen und geschickten Gesellen versehen werden.

Zum Sechsten alle und jede, so wohl jetzige alß nachkommende Mahler, so dieser Articul und Ordnung genießen wollen, sollen schuldig seyn, anstatt deren bey anderen Handwerkern schuldigen Gebühr, ein sonderbar Kunststück zu mahlen, und solches Unsern Burgermeistern zur Cantzley zu liefern, worzu ihnen zuvorderst das Maaß der Höhe und Länge auch die Historien bey Unserer Cantzley angedeutet und gegeben werden soll.

ad. § 6. Da denn und damit die Mahler Kunst in desto größere Aufnahme und umsomehr allhier empor gebracht werden möchte, keiner aufgenommen werden soll, dessen überreichtes Gemählde von Einem Hoch Edlen Magistrat und denen beyden Vorstehern dergestalt schlecht befunden würde, daß solches als ein ächtes Kunststück nicht zu achten und angesehen werden könne, wie dann die gegenwärtige Mahler sich ebenfalls verbindlich gemacht, daß jeder unter ihnen ein wohl und fleißig verfertigtes Kunst-Gemählde nach beliebter Vorschrift Eines Hoch Edlen Magistrats und eines jeden Kunst und Genie in Zeit längsten einem Jahr von dato an annoch nachliefern sollen und wollen, und daß derjenige, so darinnen saumselig und diese bestimmte Zeit übergehen sollte, nicht nur von dieser Mahler Gesellschaft ausgeschlossen und an dieser Ordnung keinen Teil nehmen, sondern auch die übrige Mahler dessen Bestrafung Hoher Obrigkeit anheim gegeben haben wolten.

Zum Siebenten und weil die sämtliche Mahler sich über Fremde, so ihnen allhier an ihrer Nahrung Intrag thun, beklagt und wir Unser angehörige Bürger vor andern zu befördern geneigt, so ordnen Wir hiemit, daß hinfüro kein Fremder, so weder Burger ist, noch die zwey Jahr

obgemeldt, bey einem hiesigen Mahler gearbeitet, vor sich arbeiten, oder Gesind halten soll, bey Verlust der Gemählde und Farben, so man hinter ihm finden möchte, inmaßen solches an andern Orthen auch Herkommens und bräuchlich.

Zum Achten, die Weißbinder betreffend, welche bishero die Stuben gefladert, auch Fenster und Thüren mit Rollwerk eingefast, welches sonsten den Mahlern gebürt, sie sich auch deswegen bey uns beschwert, weil jedoch die Weißbinder dessen im Herbringen seyn; so wollen wir sie nochmals darbei verbleiben lassen, doch daß sie sich aller anderer Mahler Arbeit alß mit Vergulden staffieren, Laubwerk, grün in grün, Bildern und Figuren enthalten, bey Straf zehn Gulden.

Zum Neunten, desgleichen sollen sie, die Weißbinder, keine verloffenen Mahler Gesellen oder Jungen annehmen, sondern sich dessen gäntzlich enthalten, bey Straf zehn Gulden.

Zum Zehenten soll kein Mahler dem andern sein Gesind abspannen oder verführen, auch die Arbeit, so einem verdingt, oder sonst Vertröstung darzu beschehen seyn möchte, wieder Billigkeit nicht ablaufen und entziehen, bey zehn Gulden und nach Befindung höherer Straf.

Zum Eilften, wann ein Gesell allhie in Arbeit eingestanden, so soll er in den nächsten vierzehn Tagen von dem Meister in Römer geführt und zur Ablegung des gewöhnlichen Handwerks-Gesellen Eydts angehalten werden, bey Straf von jeder Wochen fünf Batzen, so der Meister, welcher solches unterlassen würde, verfallen seyn solle.

Zum Zwölften, ein jeder Lehrjung soll aufs wenigste vier Jahr lernen, und auf Vorlegung seines ehrlichen Geburthsbriefes in Beysein der Geschworenen bey Unserer Cantzley gegen Entrichtung der Gebühr in ein besonder Buch verzeichnet, und nach erstandenen Lehrjahren daselbst wieder ledig gezahlt werden, alß dann ihme auf sein Begehren der Lehrmeister einen Lehrbrief verfertigen zu lassen, schuldig sein soll.

Zum Dreyzehenden, es soll aber ein Lehrjung, wann er ausgelernet, nicht Macht haben, alßbald vor sich selbst zu arbeiten, sondern den Articul gemäs entweder in der Fremde, oder allhie bey einem Meister alß sein Gesell sich einzustellen schuldig seyn, jedoch mag er seinen Eltern oder Freunden zu Gefallen etwas mahlen.

Zum Vierzehnden, Die Geschworene sollen die verfallene Strafen einfordern, fleißig auszeichnen, und jährlich um Walpurgis zu Unserer Recheney liefern, alßdann ihnen der dritte Theil darvon vor ihre Mühe gegeben werden soll.

Zum Fünfzehnden, es soll ein jeder Meister mehr nicht als zween Gesellen, wie auch nur zween Lehrjungen zugleich auf einmal haben. Und obgleich einer vieler Arbeit überhäuft würde, soll er nichts destoweniger bey jetzt gemelter Zahl der Gesellen und Lehrjungen verbleiben und zu Verfertigung seiner Arbeit andere hiesige Meister gebrauchen, bey Straf zehn Reichsthaler.

---

## EXTRACTUS

### Protocolli Deputationis de 17. Martz 1757, die Hiesige Mahler Profession und denen Articuln annoch einzuverleibende Punkte betr.

I. Denen Mahlern Geschworenen oder Vorstehern soll für einen Gang der für die gantze Gesellschaft und zum besten derselben gereicht, nichts gegeben werden; wann aber solches ad. Instantiam Partis geschieht, wie bey andern Professionen. 30 kr: für jeden Geschworenen; ebenso viel für die Einschreibung eines Lehrjungen in gleichem für dessen Austhuung, sowie auch für Haltung eine außerordentlichen Zusammenkunft.

II. Wann Taxtiones vorkommen, die 50 fl. und darunter importieren, für beede Geschworene 1 rthlr., von 50 fl. bis 100 rthlr., 2 fl von mehr aber eins für alles 3 fl. vor Beede.

III. Alle Quartale sollen die Geschworenen eine Zusammenkunft der Mahler Gesellschaft oder Gebott halten, wobei jedes Mitglied derselben 15 kr: als eine Auflage zu Bestreitung der verfallenden Unkosten zu erlegen sind.

IV. Wann nach dem § 4 der Artikel ein fremder Mahler Gesell sich 2 Jahr vorher ordnungsmäßig will einschreiben lassen, zahlt derselbe beym Einschreiben dafür an die Geschworene an jeden 3 fl., die hiesige Mahlersöhne oder diejenige, so Mahlers Töchter heurathen, aber nur die Helfte.

V. Wann einer den Artikeln und der Ordnung nachgekommen, und in die Mahler-Gesellschaft will auf aufgenommen werden, soll ein solcher 10 rthlr.[1] bezahlen, diese Gelder in Cassa gelegt und zu Bestreitung der etwaigen Unkosten oder sonsten zum Besten der Gesellschaft angewendet und verrechnet werden.

VI. Wegen des Meisterstücks soll jeder Candidat sich vor dessen Anfang bey Dom Depp: melden und anzeigen. von was für einer Gattung c. g. Historien, Landschaften oder Portraits er solches verfertigen wolle? Worauf ihm von Dominis Deputatis so wohl die Idee, als auch die Proportion angegeben, das übrige aber seiner eigenen Einsicht überlassen werden solle.

---

[1] Nach dem Ratsprotokoll vom 24. März 1757 (S. 85) wurde diese Summe auf 8 Rthlr. herabgesetzt.

Was aber die Vergulder betrifft, sollen solche zu einem auf den Römer gelieferten Gemählde eine saubere, an Ecken und Mittelstücken mit Zierrathen von guter dauerhafter Massa oder Composition versehene Rahme, woran die Verguldung von allem Fehler befreyt, verfertigen, oder aber statt der Zierrathen 2 glatte Rahmen fein verguldet liefern.

VII. Der neue Meister soll sein Meisterstück bei dem ältesten Geschworenen im Haus machen, und längstens binnen Monatsfrist fertig liefern; es ist ihm übrigens erlaubt, nach der Natur zu mahlen, auch ein Dessein vorher zu entwerfen, doch nach keinem Kupferstich oder Modell wenigstens mit Veränderungen, die aus seiner eigenen Idee fließen.

VIII. Wann das Stück gezeichnet, übermahlt und endlich gantz fertig, sollen es die Geschworene und also 3. mahl und das letztemahl im Beyseyn Dom: Deputatorum bestehen, dafür aber die beede erstemahle außer einem Glas Wein etwa für den Mann $^1/_2$ Maaß und Brod nichts, das letztemahl aber jeder nebst obigen 1 fl. bekommen.

IX. Ein wesentlicher durchgängiger Fehler in Proportion oder Licht und Schatten, macht das gantze Meisterstück, doch anderst nicht als auf gethane Vorstellung der Geschworenen und Gesellschaft und desfalls erfolgte Erkänntnis derer Herren Deputirten verwerflich und zu nicht.

Ein anderer grober Fehler wird höchstens mil 40 kr: ein mittelmäßiger mit 20, und ein gantz geringer jeder mit 10 kr: bestraft, und steht jedem Mahler von der Gesellschaft, sowie überhaupt jedermann frey, das Meisterstück nach dessen Verfertigung 8 Tage lang, doch ohne dem neuen Meister Unkosten zu verursachen, zu besehen.

## PROTEST DER MAHLER GEGEN DIE KALLERSCHE AUKTION 1763[1].

B. et Lect in Senat: d. 3. Nov. 1763.

Ob Periculum in mora
Höchsteilfertige Anzeige und unterthänig gehorsamstes Bitten
Unser
derzeitigen Mahlervorsteher dahier

in Betref der durch den Handels Mann Kaller und durch dessen vorhabende öffentliche Versteigerung vieler anhero gebrachten, und frembden Personen zugehörigen Gemälden, unserer gantzen verbürgerten Gesellschaft zugefügt werdender Nahrungseingriffen.

Wohl und Hochedelgebohrne Hochedelgestrenge. Vest und Hochgelahrte, Hoch und Wohlfürsichtige wie auch Hoch und Wohlweiße, insonders Großgünstige Hochgeehrteste und Hochgebietende Herren Reichsstadtschultheiß, Bürgermeistere und Rath!

Obwolen Ew. Hochedl. Gestr. und Herrl., wie auch Hoch und Wohlfürsichtigen Weißheiten noch gantz neuerlich verschieden die Eingriffe in unsere Narung betreffende Hochobrigkeitliche Verordnungen zu unserem unvergeßlichsten unterthänigsten Dank ergehen zu lassen großgünstigst geruhet haben: So finden wir Ents unterzeichnete Mahler Vorstehere auf ausdrückliches Verlangen der dahiesigen Mahlergesellschaft uns dennoch genötiget von neuem unsere Zuflucht zu Ew. Hochedl. Gestr. und Herrl. wie auch Hoch und Wohlfürsichtig. Weißheiten zu nemen.

Die von dem Handelsmann Kaller, besage der von ihm. sowohl in den Zeitungs- und Nachrichtsblättern; als auch in dem gedruckten, und überall ausgeteilten besonderen Verzeichniß, beschehene Verkündigung eines zu haltenden offentlichen Ausrufes einer ansehnlichen Partei Gemälde, giebt uns die begründeste Veranlassung dazu.

Es ist diese Collection von Gemälden, von auswärtigen Privat Personen, nach dem eigenen, von dem Handels-Mann Kaller gegen uns Vorstehere gethanen Eingeständniß, demselben zugeschickt worden. um solche alhier offentlich verkaufen zu lassen. Wir würden das Hochgeneigte Gehör, welches unsere Hochgebiethende Obrigkeit uns biß anhero gnädigst vergönnet, zu mißbrauchen scheinen, wenn wir die Ursachen hier der Länge nach anfüren wolten, welche uns berechtigen, dieser des Kallers Begünstigung uns nach möglichsten Kräften zu widersetzen.

[1] Frankfurter Stadtarchiv, Ugb C 60. No 10.

Es ist an und vor sich selbst bekant genug, daß eines theils zwischen denen Messen von Fremden keine bürgerliche Nahrung getrieben werden darf, und andern theils, daß ein jeder Burger bei dem Gewerbe, worauf er Burger geworden, verbleiben muß. So wenig die Mahler Zunft mit Zucker, Toback und Pfeifen zu handeln befugt ist, eben so wenig darf sich der neuerlich erst zum Burger angenommene Handelsmann Kaller, gelüsten lassen, ein ordentliches Gewerbe und dazu noch mit solchen Malereien, welche ihm von fremden Privatis zugeschickt werden, zu treiben. Sogar die Herren Buchhändler, welche doch nicht zünftig sind, haben es durch ihre gerechte Klagen dahin gebracht, daß keine fremde Bücher anhero geschickt und hier versteigert werden dürfen. Und warum sollte unsere Gesellschaft, die doch das Zunftrecht erlangt hat, das Gegenteil zu erdulten, schuldig sein. Es hat solche [1] ohnehin bei der vorgewesenen vieljährigen französischen Besatzung, die ihre bürgerliche Nahrung von so vielen Fremden unter französischem Schutz gestandenen Störern beschehene und den Ruin mancher ihrer Professions Verwandten nach sich gezogene Eingriffe, mit erpreßtem Stillschweigen ansehen müssen, und es wird ihr gewißlich nicht verdacht werden können, wenn sie nunmehro, da sie das Glück wieder hat, lediglich von denen Landsvätterlichen Befelen ihrer Hochgebietenden Obrigkeit abzuhangen, sich desselben bedienet, um sich wiederum in den alten Nahrungsstand empor schwingen zu können.

Es gelanget solchem nach Ew. Hochedl. Gestr. und Herrl., wie auch Hoch und Wohlfürsicht. Weißh. im Namen und auf gantz besonderes und widerholtes Verlangen unserer gantzen Gesellschaft, unser unterthänig gehorsamstes und gerechtes Bitten, Hochdieselben gnädigst geruhen wollen, dem Handelsmann Kaller, die vorhabende Versteigerung, der an ihn, von fremden Orten eingeschickten Gemälden, entweder so gleich brevi manu bei namhafter Strafe zu untersagen, oder wenigstens doch ihn über die obangefürte Beschaffenheit ad Protocollum Consulare und zwar ohnmaßgeblich noch diese Woche, weil der Ausruf quaestionis schon nächstkommenden Montag vor sich gehen soll, hochobrigkeitlich constituiren und im gantz und ungezweifelten Geständnißfall, daß die Gemälde auswärtigen Personen zugehören, die Versteigerung alsdann ihm nachdrücklichst verbieten zu lassen.

Diese Landes Vätterliche Bitt-Gewärung werden wir mit devotestem Dank lebenswärig erkennen und in tiefster Ehrfurcht beharren.

Ew. Hochedel. Gestr. und Herrl. wie auch Hoch und Wohlfürsicht. Weißheiten

unterthänig gehorsamst
(gez.) Johann Samuel Mund
Aeltster Vorsteher
(gez.) Christian Georg Schütz
Jünger Vorsteher.

---

[1] Nämlich die Gesellschaft.

## RATSPROTOKOLL VOM DONNERSTAG 3. NOVEMBER 1783 (S. 428 b).

Als die Vorsteher der hiesigen Mahler wegen der von dem Handelsmann Kaller vorhabenden Versteigerung einer Quantitaet fremder Mahlereyen, Vorstellung gethan :/:

Findet dießes unziemliche Begehren keine Statt.

# REGISTER DER PERSONENNAMEN

mit Ausnahme der populär gewordenen Museumsbenennungen, wie Städel, Prehn, Kestner, auch Gœthehaus etc. etc. — Künstler sind gesperrt.

[1] Im Text, S. 24, steht irrtümlich Wouwermanschüler, statt Wouwermansschüler. Sämtliche Brüder W. unterzeichneten ihren Namen mit einem s am Schlusse. Vergl. Bredius in «Onze Kunst» XX (1911), S. 53.

# TAFELN

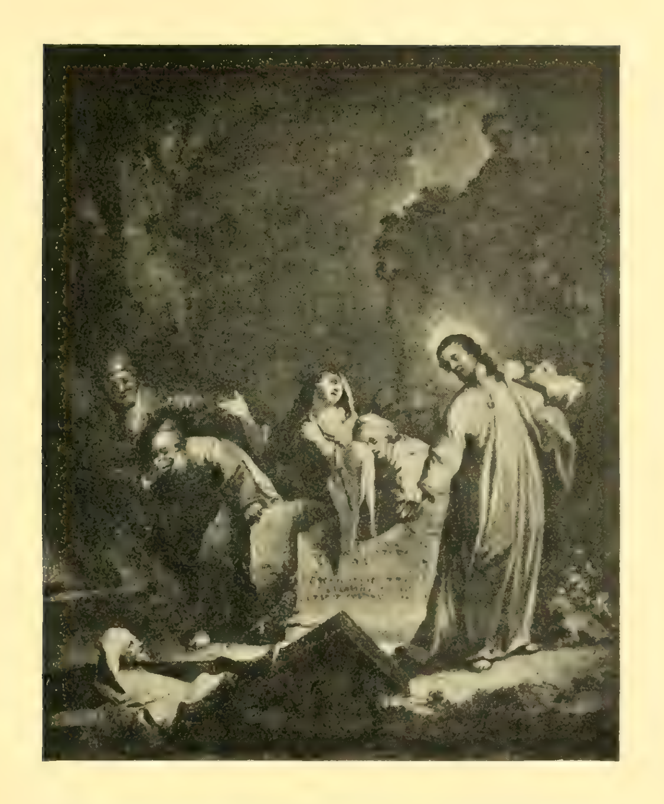


Taf. 4.

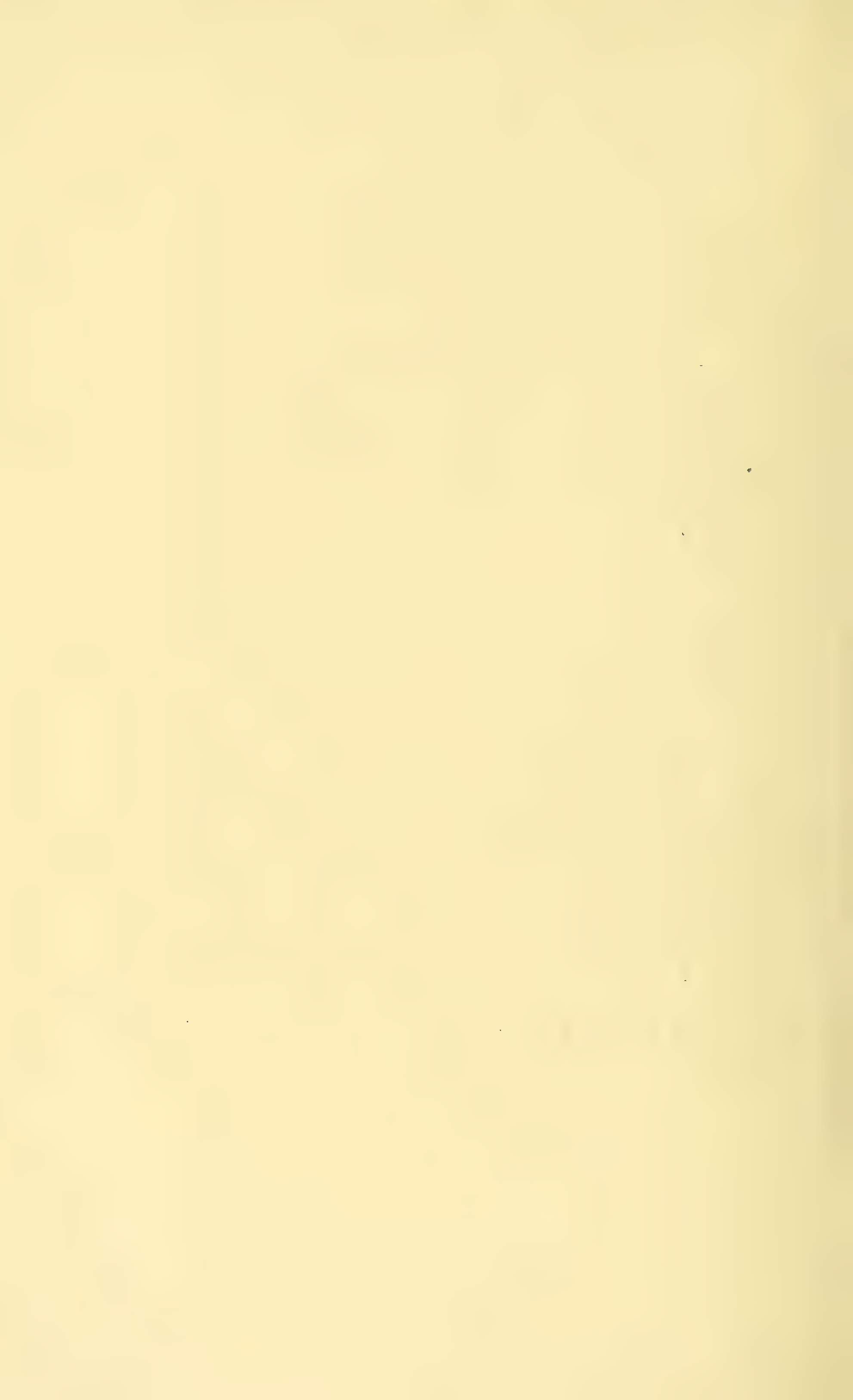


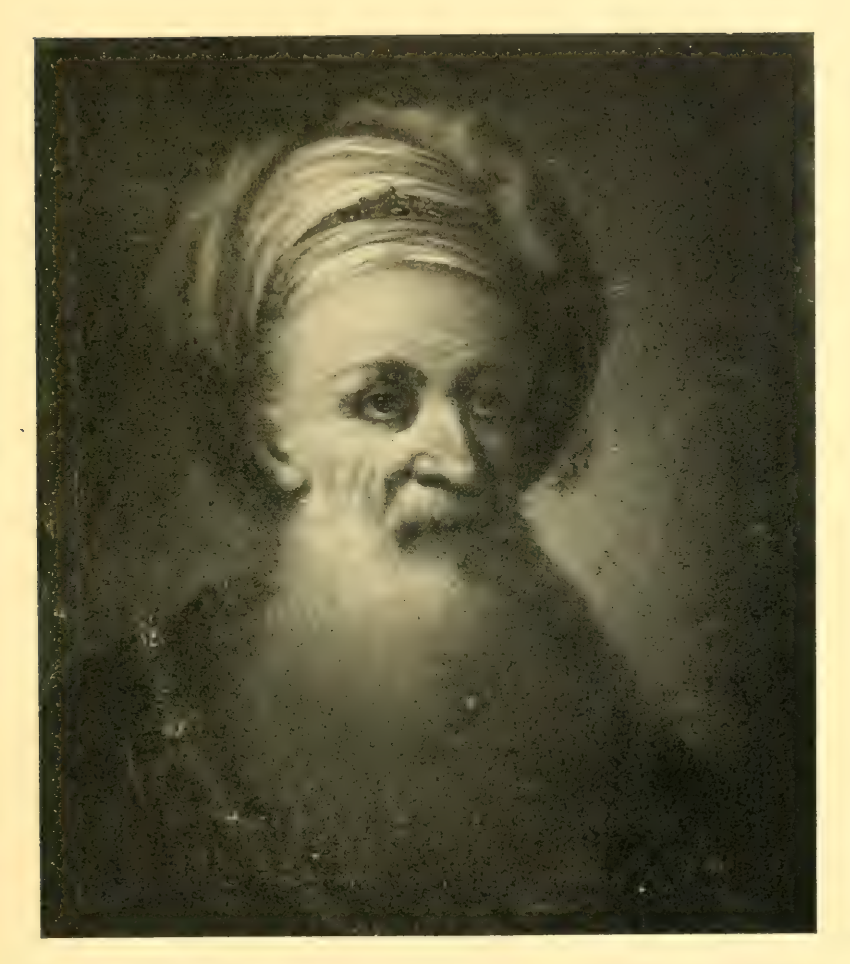
Zigeuner. Frankfurter Gœthehaus.





Auferweckung des Lazarus. Schubart-München.





Kopf eines alten Mannes. Frankfurter Gœthehaus.





Zigeuner. Frankfurter Gœthehaus.



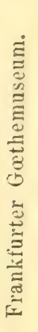
Josephsbild I.



Getreideverkauf durch Joseph. Frankfurter Gœthemuseum.



Josephsbild II.



Josephs Verkauf an die Midianiter.

Frankfurter Goethemuseum.



Taf. 8.

Josephsbild III.



Josephs Brüder mit dem blutigen Rock.

Frankfurter Gœthemuseum.



Josephsbild IV.



Josephs Brüder in Aegypten.

Frankfurter Gœthemuseum.



Josephsbild V.



Joseph u. Potiphars Frau.

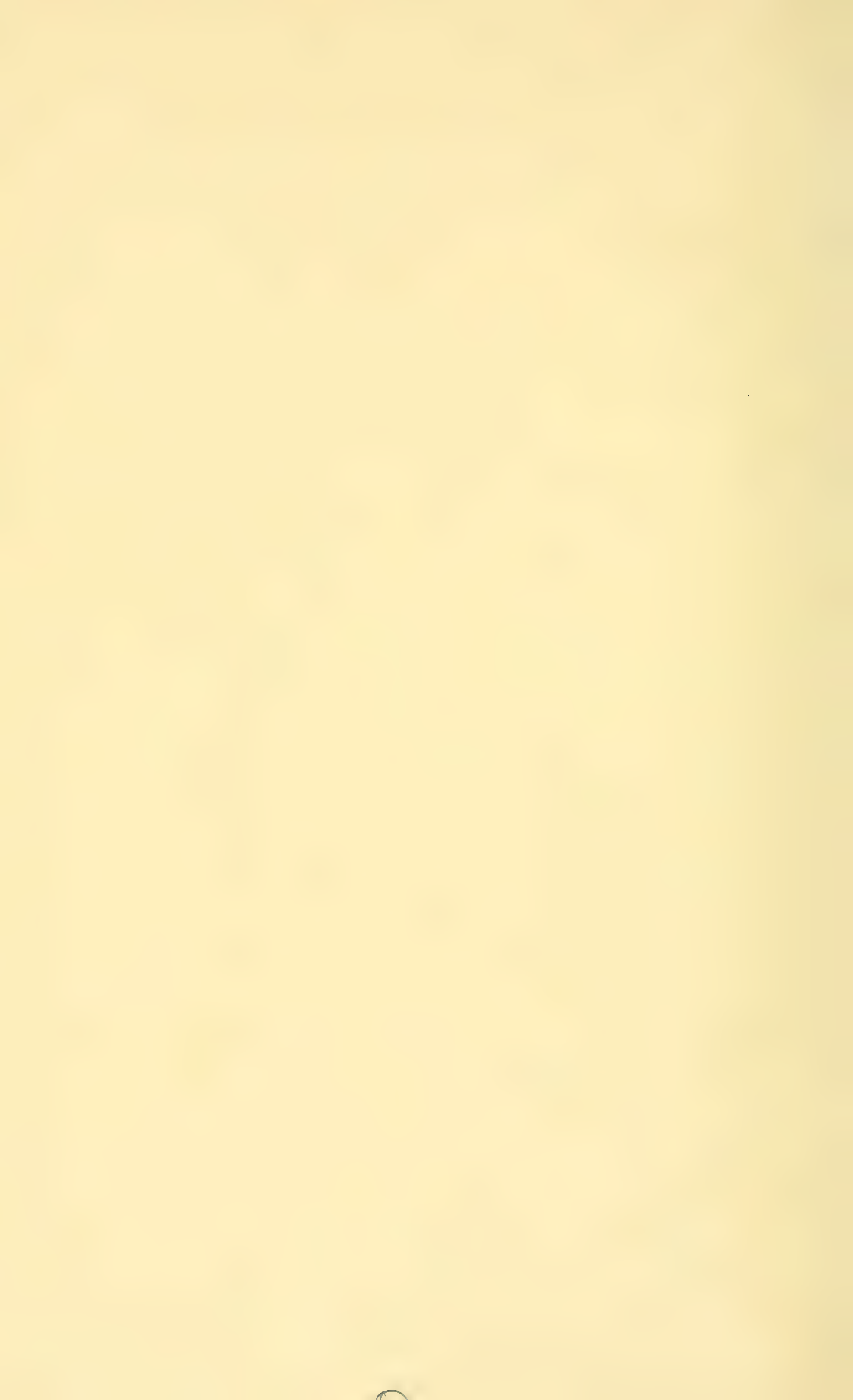
Frankfurter Gœthemuseum.



*Taf. 11.*



Feuersbrunst. Frankfurter Gœthehaus.







Bangel, Rudolf
Johann Georg
Trautmann und seine
Zeitgenossen, nebst
einer Geschichte der
Frankfurter Malerzunft
im achtzehnten
Jahrhundert.
J. H. E. Heitz
(1914)

